الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب النقدي عند ابن وكيع التنيسي

رسالة مقدمة لنيل
درجة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب:
عباس بن يحيى

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر هني

السنة الجامعية: 2004/2003

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمــــــــة

كن القول إن القرن الرابع ا جري هو ق قرن النقد الأد ؛ التقت فيه الروافـد الثقافيـة، فاستوت النظرية النقدية وازدهر النقد التطبيقي. ورغم أن القضايا النقدية الا طرحـت القـرن الثالث تف ائيا؛ كا داثة (القد وا ديد)، وبنية النص (اللفظ وا عـ)، إلا أ ـا عرفـت سدها من خلال الأ اث ا تطورة القرن الرابع انطلاقا من توجهات واهتمامات تلفة، وحقق بعضها للنقد شخصية متميزة بعض التميز (1).

فا شروع النقدي أخذ ي ز أعمال وجهود نقاد كبار؛ عكفوا على مستجدات الـساحة الشعرية، وشغلوا بقضايا العصر، و كنوا من الاهتمام بالدقة والتحديد، مستفيدين مـن العقلانيـة ا طورة عن التلاقي مع التراث الأرسطي، وقد يكون أخطر تطور هذا القرن الا اه بقوة إ النقد التطبيقي، أو معا ة النص ومباشرته، وهو ما ازدهر حول ثلاثة ظواهر أدبية أو ذات علاقـة قويـة بالأدب والشعر، وهي: أبو ام، وا تن، وقضية الإعجاز القرآ .

لقد صدمت نصوص كل من أ ام وا تن حاسة ا تلقي العر ، فبدا - خاصة القـرن الثالث عند اللغوي - ما يكتبه أبو ام مثلا غ مفهوم، أو خارجا عن طريقة شعر العرب. لكـن ا سألة أثارت نقاد القرن الرابع عرفة أصول هذا الا اه، ومدى أصالته، وطريقة صاحبه التحوير والأخذ، وهو نفسه ما سيحدث لدى كوكبة النقاد الذين انصرفوا إ شعر ا تن .

لقد عا هذا النقد عددا هاما من القضايا الأساسية الا أفادت - جانب منها، وبـشكل رئيس- تطور النقد التطبيقي، و اولة التزام ا وضوع، وتب منهج ما. وبعبارة وجيزة فإن أ اث السرقات مثلا، الا تعددت، وظل ينظر إليها غالبا بعـ فيها كث من الشك وا ذر، كانت أشـبه بفرصة جيدة للارتقاء بنقدنا القد إ مستوى أك من الدقة وا نهجية، لاختبار صحة كث مـن

----

(1) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقـد الأد عند العرب. دار الثقافة، ب وت، ط1983/4، ص: 127، فلا غرابة إذن أن ص نقد القرن الرابع بالعناية كث من الأ اث والدراسات الأكاد ية.

ا قولات ا وروثة، وتأصيل مفاهيم جديدة، تنسجم مع روح الأدب ا دث.

فقد لا تكون مسألة الأخذ حد ذا ا على كل تلك الأ ية ال صورها الأقدمون، ونبه إ خطأ تصورها الباحثون، إلا أ ا - وإن انبنت أبسط صورها على خصومات أطلقتها دوافع ذاتية ومشاحنات ساذجة - صورة صادقة لتصور الإبداع مدلول مغاير ا كان عليه سابقا، فلم يعـد خلقا، بل ويرا وإعادة إنتاج ا سبق وجوده التراث. وقد يكون غياب الفهم الصحيح للعلاقـة بالتراث ا تسبب هذا ا بحث كله؛ إذ اختصرت العلاقة التصور السطحي للارتباط به ولـيس ا يوي والتفاعلي.

فالشاعر لا رج عن التراث، ولو ناقضه وأ ز فنا ثائرا أو رافضا، إذ التراث فضاء نصي كما تقول كريستيفا، وقد أوضحت أن ا دلول الشعري يل " إ مدلولات خطابية مغـايرة، بـشكل كن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصـي متعدد حـول ا دلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق النص الشعري ا لموس. هـذا الفـضاء النـصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا. وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النـصي فإنـه سـيكون موعة فرعية من موعة أكـ هي فضاء النصوص ا طبقة يطنا الثقا الغر "[1]. إن هـذا التداخل والتلاقي بـ النصوص كالرمز على استمرار رابط خفي بـ السابق واللاحـق، فالعلاقـة بينهما تقوى كلما دق.

قد تكمن هنا أ ية عمل ابن وكيع وا وضوع الذي حاولت دراسته، فهو يسد بعض الـنقص بسبب عدم ا اه دراسة أكاد ية متخصصة عا ة تراثه النقدي، مثل بعض النقاد القدامى الآخرين، فر ا تبـ بعد و قرن من الدراسات العربية ا ديثة، أن ا كتبة النقدية العربية كانت أثرى مـن أن يعلن عن إغلاق وتوقيف جردها، ولقد عرف البحث النقدي مراحل تبينت فيها أ ية النتائج الـ توصل إليها نقاد كانوا مغمورين، ا تركت من تأثر أو بإضاء ا أجزاء خفية من ذلك النقد القد ، وبقي نقاد آخرون تدرس أعما م بعناية، و تسلط عليها أضواء النظرية النقدية ا ديثة. فا سألة لا تتعلق بإثراء ا كتبة العربية فقط، بل إ ا من أهم وأخطر صور التواصل ا قيقي ا ي الذي يسعى إ ربط حلقات الاتصال ال توشك أن تنفصم، وهو ما سيطرح باستمرار أمام الباحث إشـكالية تكمن معرفة هذا التراث بعمق وإدراك أبعاده؛ لأن ا عرفة النقدية لا كن أن تتأسس من بدايـة

- -

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، تر ة: فريد الزاهي، دار توبقال، ا غرب، ط1997/2، ص: 78.

جديدة تلغي ما قبلها، بل تستند إ أسلوب من التعامل وا وار مع السابق؛ لأن النقد كما يقـول جورج ستينـ : " يستطيع أن يستحضر من ا اضي ما تعتمد عليه عبقرية ا اضـر "[1]. فر ـا أسندت هذه ا اولة الأ اث ا ديدة الـ اول تأسيس مشروع لتصور علمي ودقيق عن ا ـدلول ا قيقي لطروحات القدماء النقدية؛ ذلك أن تنوع الساحة ا الية وحساسيتها للالتحـاق با ديـد ا تتابع وا تدفق من الغرب خاصة، لا يتوقف عن طرح الإشكاليات وا سائل.

إن الفضول والغ ة على التراث دوافع أصيلة النفس، ومهمة، لا كن استبعادها، لكـ أتصور أ ية للموضوع - خاصة لدى أساتذتنا ن فتحوا الباب بارتيادا م ا ريئة - قد تكمـن إعادة قراءة تراثنا النقدي، ومن استيعابه وتوظيفه استيعابا أفضل. وتكمن أيضا فهـم أفـضل للوافد من النظريات والتشريعات النقدية ا ديدة - الأوروبية خاصة - ذلك أن ـاولات بعـض الباحث الاقتصار على التر ة والتطبيق ا تسرع، لر ا أدى أحيانا إ تعسف وتـشويه لأسـلوب العمل النقدي، بل وأفضى إ تشتيت وفوضى النظرية وا صطلح والتطبيـق. وإذا كـان الأدب كتلة لغوية أو إبداعا مادته اللغة، وهي عربية بالأساس، فإن مقاربة الناقد - أيا كان و أي عـصر كان - تعد جهدا جديرا بالدراسة والاستجلاء.

و ا سبق، ر ا أمكن الانطلاق من فرضية تتمحور حول إعادة النظر تصورنا لإ از ابن وكيع وتراثه. فهو رجل قضى كل حياته خلال القرن الرابع ا جري، قَدمت إليه بداياته عصارة سابقيه، وانتهى وزملاَءه إ تراث سيكون مستندا هاما للاحقيه. فقد يستطيع الباحث القول إن ابن وكيع ليس رد ناقد متحامل متعصب، رغم الدوافع والدخائل ا نجرة عن التنافس والتحاسد، فلا يظهر عندئذ كتاب (ا نصف) رد تعقب وإحصاء لسرقات شاعر عظيم كا تن ، بل قد نلحظ ابن وكيع ناقدا تلك ما يقرب من ا نهج، وله مرتكزات نظرية وضحها وحددها جيدا، سواء حول الشعر وبنيته أو حول السرقات نفسها؛ إذ تعد نظر نقادنا ا عاصرين مسألة ساذجة تؤخذ على أساس الإ اء الأخلاقي صطلحها، بل هي حصيلة منهج ورؤيا، انطلقت من اهتمامات فكرية أصلا، وأضحت ذات أبعاد أصيلة نقدنا ا عاصر بسبب ما يثار دراسات (التناص).

---

(1) جورج ستين : ا عرفة الإنسانية، مقال منشور ضمن: حاضر النقد الأد ، تر ـة: مـود الربيعـي، دار ا عارف، مصر، ط1977/2، ص: 38.

لقد أسهم ابن وكيع إذن إثراء ا مارسة النقدية، ور ا اتضحت لنا آراؤه النظرية، لكنه ركز جهده على التعامل والتطبيق - ت ضغط الدوافع ا اصة ومسار النقد عصره - على النص الشعري لدى ا تن إطار قضية السرقات أساسا. وإذا حدث أن ابتعدت النظرية النقدية أحيانا عن الواقع الشعري، كما يبدو عليه الأمر ساحتنا ا الية، فإن النقد التطبيقي ومباشرة النصوص يبقى أصدق وذج وأدقه على توجهات النقد الأد ومضمونه أيضا، إنه يشبه الفرق ب نظريات أفلاطون حول الفن الشعري وب دراسات أرسطو عنه، وكأن ا شاريع الك ى كانت دائما ذات سند تطبيقي.

فالإشكالية ا طروحة تتمحور حول مركزات خطاب ابن وكيع النقدي؛ يث يتجه البحث إ اور تأسيسه النظري، ومعا منهجه التطبيقي، وأساليبه، وتقييمها أيضا بالنظر إ الدراسات ا ديثة. لكن ا نحى التطبيقي الذي يز إ ازه يدفع إ التركيز على الإجراءات التطبيقية أكثر، فمتنه النقدي يتضمن داخله طروحات نظرية، ولكنه يشرح كذلك قواعد الإجراء. و ذا ركزت ا اور الأساسية للإشكالية حول **ثلاثة أجزاء تعكس ثلاث اهتمامات ك ى**:

- منظوره ا اص للنقد والناقد، وا نهج وما يتصل با؛ من نظرية الشعر وبنيته.
- تفس النص وتأويله، أوآليات الفهم والقراءة.
- قضية السرقات أو تداخل النصوص.

ومنها ت ز تساؤلات تطمح إ سيد الإشكالية منهجيا، مثل:

- ما موقع دراسة ابن وكيع مسار نقد القرن الرابع؟
- ما هي معا ارسته النقدية؟ وما هي الدوافع ال أدت إ تشكّلها على هذا النحو؟
- ما هو توى نظرية النقد عنده؟
- أي مسار ا ذه نقده التطبيقي ومعا ته للنص الشعري؟
- ما هي جهوده ورؤيته دراسته للسرقات؟ وما القضايا ال عا ها خلال ذلك؟

وقد الانطلاق من أجل دراسة هذه القضايا و اولة الإجابة عن هذه التساؤلات و وها، بعد ضبط طط لتنظيم معا ة ا وضوع، و ديده مقدمـة وستـة فصـ ـول وخا ة.

فخصصت الفصل الأول لدراسة موقع كتاب (ا نصف) مسار النقد القرن الرابع ا جري، فيبدأ أولا بتركيب صورة كلية وجيزة عن نقد القرن الثالث، وعلى الأخص ا سائل ا تصلة بالقضايا

الأساسية با طاب النقدي (ا نصف) مثل: القد وا ديد، واللفظ وا ع . اول تب أسلوب النقد القرن الرابع، فلا م ا نجزات نفسها أو مضمو ا، بل الأسلوب فقط، ولذا سنتطرق إ التنظ ، وازدهار النقد التطبيقي؛ إذ من خلا ما كن تلخيص ا قاربة النقدية ذلك العصر.
نتناول قضية السرقات، من حيث تطورها، ودلالة البحث فيها، اعتمادا على آراء الباحث ا عاصرين أساسا، فاتساعها وكثرة التأليف فيها يدفع إ اولة التوصل إ دوافعها. وسننتقل بعد ذلك لدراسة ا دل حول ا تن ؛ فنبدأ بشيء عن دوافعه وتطوره تلف ا راحل والبيئات ال تنقل إليها ا تن ، التراث النقدي حوله، مع التركيز على رواية ديوانه وشروحه، والكتب النقدية ال تناولت شعره، والقضايا ا تعلقة به ومن أبرزها قضية السرقات. وسننتهي هذا الفصل إ استجلاء ما يتعلق بابن وكيع وكتابه ا نصف، حيث آمل تسليط شيء من الضوء على شخصيته وتكوينه وشاعريته، صيص كتاب (ا نصف) بالبحث، فأتطرق إ أسباب تأليفه، مضمونه، ومصادره.

أما الفصل الثا فيتجه إ ث قضايا النقد والناقد عند ابن وكيع؛ فَـتبحث مسألة مصطلح النقد ووظيفة الناقد منظور ابن وكيع، تصوره للناقد نفسه ولثقافته؛ إذ منها اول التماس منظوره للممارسة النقدية بشكل عام، آليات النقد وميزات تصوره خطابه، ومنه نستطيع التطرق إ ما يتصل بابن وكيع وا نهج، وهذه مسألة أساسية إشكالية البحث؛ لأ ا تتعلق بقضية ا نهج النقد عامة، وبالتطبيق خاصة، وسنفرد بعد ذلك قضية ا وضوعية بحث خاص؛ لاتصا ا علاوة على ا نهج، سألة السرقات وتقييم شعر ا تن .

ولتنسجم وتترتب عناصر التحليل، سيتم صيص الفصل الثالث لتفس النص وتأويله منظور و ارسة ابن وكيع؛ وهي مسألة ورية، وشديدة الارتباط بقضية ا نهج السالفة، فنتطرق أولا نشأ التفس والتأويل ا طاب النقدي حول شعر ا تن ، يصدر هاد حول منشأ التفس والتأويل النقد عامة، نتناول عنصر نسبية القراءة، ومسوغات التأويل ال ر ا كن حصرها، انطلاقا من خلال نص ابن وكيع، بعض ا ستندات ال اعتمدها فهم النص وقراءته، وعلى الأخص: ا ستند العقلي، و ا ستند اللغوي، وأخ ا ا ستند البلاغي.

وسيدور الفصل الرابع على قضية السرقات والتناص؛ وهي ، وإن تشكّل كل نقد ابن وكيع، فإ ا ورية فيه، و كن التطرق البداية سألة الإبداع والسرقة؛ وتناو ا مهم؛ لارتباط الإبـداع بالسرقة بقوة، خاصة وأن النقد القرن الرابع حلّ أزمة الإبداع فيما يبدو عن طريق القبول بـدأ

الأخذ والتحوير؛ أي بتشريع السرقة وتقنينها. لكن النقاش حول طبيعتها وحـدودها عـل مـن الأفضل البدء عا ة مسألة الاشتراك والتوارد، نتجه لدراسة قوا السرقة وأنواعها لـدى ابـن وكيع؛ لأن ا باحث التطبيقية تأسست وفق القواعد ا حددها للأخذ، وست ز هاهنا أ ية تتبـع منهج ابن وكيع دراسته للسرقات وتطبيقه على شعر ا تن ، والذي سنخصص له مبحثا مستقلا، اول مبحث آخر تقييم القضية ضوء (التناص والسرقة) ومشكلة ا صطلح.

سيعا الفصل ا امس نظرية الشعر عند ابن وكيع، حيث اول البحث التمعن نظرتـه إ الشعر، من خلال قضية الصنعة والشعـ ـر؛ حـ لا تنفصل دلالته عن العنصر الأساس منظوره ومنظور نقاد القرن الرابع للإبداع، ومن الطبيعي أن تل ا وضوع الشعري مكانة يـزة هـذا الفصل؛ لأنه يتضمن أسس ا ع وتقاليد تقد ا وضوع، فنقوم حاولة فهم تصوره له و ـدوده، كما أن ا وضوع يسلمنا بشكل منطقي إ دراسة ا ع ؛ من حيث أصالته وتوليده، أو من حيـث طبائعه ومعاي ه، وسأخصص منه قضية الصدق وا بالغة؛ لأ ا تشرح موقفا عاما تـصور ا عـ والشعر وا وضوع الشعري عموما، وسينتهي الفصل بالتطرق سألة وحدة القـصيدة، فمباحـث ا وضوع وا ع تنتهي إ تصور ما لبنيتها.

والفصل السادس والأخ صص لدراسة بنية التعب الشعري. وقد بدا أن الأفضل للشروع ثها أن يبدأ ببحث مسألة مركزية تشكّل خطابه النقدي حو ا، وهي الصنعة و النظام وأثرها تكوين نظرة الناقد لبنية التعب والتأليف الشعري، ومن ننتقل إ مبحث الصورة وطبيعة نظرتـه إليها وتفس ها، صص التشبيه، فالاستعارة، تتبع تقديراته لوظيفة الصورة النص الشعري. لكن ذلك غ منفصل اما عن مبحث لغة الشعر وتركيبه، الذي ندرس فيه نظام تأليف الشعر، وما يتصل به، كالغموض والتعقيد طبيعة اللغة الشعرية ومستواها، وأخ ا نتطرق إ قضية البـديع، فنتعرض البداية وقفه من مذهب البديع، لأنواع البديع ا تل ا دخل النظري كتابـه جزءا هاما، وأخ ا لوظيفته، سواء على مستوى ا ع ، أم على مستوى الصياغة والتأليف.

وقد يكون اعتماد منهج ليلي مهما لتأسيس تصور دقيق ومنهجي حول خطاب ابن وكيع، لكن البحث سيعتمد على تلف الوسائل ا تسهم تدقيق النتائج و حيص الطروحات. فـإذا كان سيبتعد عن الانسياق وراء التتبع التار ي، حـ وإن تعلق الأمر بشخصية الناقد نفـسه، فـإن إعادة ربط حلقات النقد القد ، وخاصة القرن الثالث والرابع، و ال قضايا ددة، مهـم جدا للتمكن من مباشرة تراث ابن وكيع الذي هو رة من ار هذا التطور. لكن ركز الدراسـة

حول ا طاب النقدي م نقدي واحد (ووحيد)، سيجعل النص النقدي نفسه أهـم وسـيلة متاحة؛ إذ يتعلق الأمر بإنتاج ناقدنا نفسه وبالنصوص ا اورة ال كتبها معاصروه حول الاهتمامات والقضايا نفسها، وتوفر طبعة من كتاب ا نصف، وعدد من أعمال درسـت سـرقات ا تـ وأخطاءه، كالكشف للصاحب بن عباد، وأعمال ا ا ي كا وضحة وا لية، والإبانـة للعميـدي، والصبح ا للبديعي..و وها، مكّن من تكوين تصور لا بأس به عن الظـاهرة وعـن ـولات ا طاب، و ح أيضا صر ا ادة العلمية ا ستهدفة من الدراسة. وإذا كانت أعمال ا حاضـرة بقوة هذه البحوث، فإن سأعتمد أساسا على شرح عبد الر ن ال قوقي للـديوان؛ لاسـتيفائه كث ا من آراء القدامى، على شرح العك ي حالات أحتاج فيه لفحص الروايات ومقابلتها أو الوقوف على تأويلات وتصورات لنقاد آخرين، إضافة إ شرح ا شكل للأصفها الذي تعقب فيه تفس ات ابن ج وناقشه فيها.

ورغم ذلك لـم يسلم إ از العمل من بعض الصعوبات، وكأن وداعة توفر جزء حيوي مـن ا ادة الأساسية، عوضها الإرهاق تابعة التفريعات الكث ة ال انشطر إليها ا طاب النقدي نفـسه؛ ا جعل الوقوف على حقائق الطروحات يتطلب اتساعا مراجعة الباحث ، سـواء كـانوا مـن القدماء أم من ا عاصرين، أو حـ من الأجانب.

و ا سبق، فإن أمني كب ة أن أكون أقللت الزلل، وحظيت ببعض الإصابة، و حـت إثارة أسئلة ستفيد إ جانب ما أسسه أساتذتنا تكوين صورة فيها كث من الصحة عن نقـدنا القد ، وعن تراثنا. وستزدان خا ة هذه ا قدمة دون ريب بأصدق عبارات الشكر وجزيل الامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر هـ ، لتكرمه مرة أخرى بقبو تلميذا، وتسخ ه من علمـه وحلمه وسعة صدره ووقته ما أسلس الصعب، وكذلك للأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة ا ـوقرة، على صـ هم و ملهم عناء القراءة والتقو ، وإن أملي لكب ترفعهم عن هنات العمـل، وزلات التلميذ، وإن ملاحظا م وتوجيها م ا يسد النقص، ويضيء وعـا أخـرى درب العلـم اللامتناهي. فلهم يعا، ولكل من مد يد العون ، اورا أو مرشدا أو مع وثائق، الداخل أو ا ارج، أ ى آيات العرفان والشكر، وا وحده صاحب وفـ ا ـزاء، ومنـه يـستمد الـسداد والتوفيق، لاحول ولا قوة إلا به.

الطالب: عباس بن

الفصل الأول

موقع المنصف في مسار النقد في القرن الرابع

تمهيد حـول معالم النقد في القرن الثالث.

1- أسلوب النقد في القرن الرابع.

2- قضية السرقات.

3- الجدل حول المتنبي.

4- ابن وكيع وكتابه " المنصف ".

هيد حول معا النقد الأد القرن الثالث

حفل النقد الأد القرن الثالث بأ اء بارزة يعـد إ ازها خط ا تشكيل نواة أساسية له، ظل تأث ها قويا طيلة عدة قرون، فأمثال ابن سلام(232هـ) وثعلب(291هـ) وا احظ(255هـ) وابن قتيبة(276هـ)، وأضرابم، يعت ون باكورة هذا النقد ومؤسسيه. وقد وردت مسا ات عديدة حول الشعر من بيئات متنوعة، بدءا من ا تكلم وانتهاء بالشعراء أنفسهم كابن ا عتز(296هـ)، وشغلوا بعدد من القضايا ال أملتها عليهم طبيعة العصر والاهتمامات ال نشأت أعقاب القرن الثا ، وكذلك بسبب حضور النص الشعري تلف فروع الثقافة والنشاط العلمي، بل كن الإشارة كذلك إ تأث يونا [1]. غ أنه من ا هم الوقوف هنا عند قضيت بارزت شكلتا بؤرة اهتمام النقاد القرن الثالث، وتركتا تأث ا على من بعدهم، خاصة فيما يتعلق بأ اث هذه الدراسة:

1- القد وا ديد:

ظلت السيادة القرن الثالث للمحافظ من النخبة، ولذا بقي تفضيل القد على ا ديث سائدا رغم لمل الشعراء الذين نبغوا أواخره ومن تبعهم من ا عجب ، لكن أهم نقاد القرن الثالث انطلقوا من إعادة النظر هذا ا بدأ وانتهوا إ رفضه، مع أن ناقدا ضرما كابن سلام يستطع أن يتحرر تقييمه للشعر أو تصنيفه للشعراء من ضغط ا وقف التقليدي ا افظ [2]. وهو موقـف

----

(1) فللكندي (252هـ) تصر ضائع لكتاب الشعر لأرسطو، ولإسحاق بن حن (298 هـ) تر ة له، كما أن م بن يونس(328هـ)نقله هو الآخر إ العربية، وينظر: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. دار ا عارف صر، ط6(د.ت). ص:75 وما بعدها. ولا نعدم تضاعيف أ اث ا احظ وأقرانه إشارات واضحة إ التراث اليونا . وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقـد الأد عند العرب. دار الثقافة، ب وت، ط1983/4، ص: 102، وطه أ د إبراهيم:تاريخ النقد الأد عند العرب. ا كتبة العربية، ب وت، 1981. ص: 113.

(2) حسن عبد ا شرف: النقد العصر الوسيط وا صطلح طبقات ابن سلام. دار ا داثة، ب وت، ط1984/1. ص: 156 وما بعدها.

تلخصه عبارة ابن الأعرا الشهيـرة[1]: " إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل". فا داثة تبدو خروجا عن الأصل ومروقا، والتمسك بالقد يعد هنا مقاومة للدخيل و اية وصونا للجذور، كما أنه موقف ينبع من الاعتبار اللغوي؛ أي أن اللغة ددة سلفا مدونة الشعر القد ا أ من العجمة

واللحن، وأما الشعر ا ديد فيقوم على اوز ا دونة القد ة والنظام الذي تؤسسه، فهو أشبه با طر عليها. وهو ما كان يتبادل ا ـدال حوله الفرزدق و اة عصره- رغم اعترافهم كانته داخل ا دونة - ويعلن رأة [2]: " علي أن أقول وعليكم أن تجوا "، ولذا فسر موقفهم بأنه نفعي؛ أي با اجة الشعر إ الشاهد. بل إن مسألة اللغة – وا از فيما بعد – هي أساس ا وقف كله. ففي دراسة ابر عصفور ما يب أن التعصب للقد يكن رد نزعة عاطفية، إ ا ينطلق من تصور تق مب على إكبار التشبيه، وقد ورثوا مرويا م إكبار الشعراء القدامى للتشبيه، فقالوا: افتتح الشعر بامريء القيس وختم بذي الرمة، " وكلا الشاعرين فُضل بالقدرة على التشبيه نصا، دون أية قدرة أخرى " [3]. و كن رصد تقدم أنصار ا ديد وا تعاطف معه من النقاد والشعراء من خلال لة من ا لاحظات:

1- رفض رأي اللغوي باعتبارهم أجانب عن النقد الأد غ متخصص فيه، فقد فصل ابن سلام الناقد عن الطوائف الأخرى[4]، واعت عمله صناعة قائمة بذا ا، كما ميز ا احظ من بعده مشاركة الإخباريـن والنسابة والرواة واللغوي دراسة الأدب عن أدباء الكتاب (النقاد) مبينا أن الطائفة

----

(1) ا رزبا : ا وشح مآخذ العلماء على الشعراء. قيق: مد علي البجاوي. دار ضة مصر، 1965. ص: 465، وا وازنة ب الطائي : للآمدي، قيق: مد ي الدين عبد ا ميد. ا كتبة التجارية الك ى، مصر، ط1959/3.ص: 21. كما وصِف أستاذهم أبو عمرو بن العلاء، بأنه كان " أشـد تسليما بالعرب". ابن سلام: طبقات الشعراء. تقد : جوزيف هل. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1982/1. ص: 31.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. قيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1981/1.ص:25.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير، ب وت، ط1983/2، ص: 105. وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 55.

(4) ابن سلام: طبقات الشعراء.ص: 26-27.وينظر : إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص:78، و مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب.دار ضة مصر، (د.ت)، ص: 18.

الأخ ة هي وحدها ال تلك (علم الشعر) ومنهج دراسته [1]. بل إن ابن سلام يتحدث عن خلف الأ ر (180هـ) كناقد متخصص[2]، ولذا رأى ابن رشيق (456هـ) بعده أن " أبا عمرو بن العلاء وأصحابه، ويع الأصمعي وابن الأعرا ، لا رون مع خلف الأ ر حلبة هذه الصناعة –أع النقد- ولا يشقون له غبارا، لنفاذه فيها، وحذقه با، وإجادته ا " [3].

فالأمر يتعلق هنا بتحفظ رئيس، يشكك شرعية عمل اللغوي وحكمه على الشعر. وتفضيلُه للقد دليل عجز عن متابعة ا ديد وفهمه؛ " لأن أشعار الأوائل قد ذللت م، وكثرت ا روايتهم، ووجدوا أئمة ماشوها م، وراضوا معانيها، فهم يقرأو ا سالك سبيل غ هم تفس ها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها. وألفاظ القدماء إن تفاضلت فإ ا تتشابه...و دوا شعر ا دث منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ورواة كروا م.."[4].وهذا التفس من الصو (334هـ) منسجم اما مع الاعتراض الشه على أ ام: "لِـ م لا تقول ما يفهم "[5]، بل ومع اعتراف التوزي (238هـ) قوله عن شعر أ ام أيضا:" فيه مالا أعرفه و أ ع ثله" [6]، كما أنه تفس يضع اليد على افتقاد ا ركة اللغوية من نحها ا ا ا يوي درس التحولات اللغوية ال طرحتها النصوص ا ديدة، وعلى افتقاد ا ركة الشعرية ا ديدة لنقاد يؤصلون منهجها ويقربون نصوصها.

لكن رأي اللغوي مب أيضا على نتيجة البحث عن اللغة والغريب " لغرض م تفس ما يشتبه على غ هم، وإظهار التقدم معرفته وعجز غ هم عنه، و يكن قصدهم إ جيد الأشعار

---

(1) ا احظ: البيان والتبي . قيق: مد عبد السلام هارون.دار الفكر العر ، ب وت، ط4(د.ت).323/3. ويعتقد عبد العزيز قلقيلة أن: " ا احظ هذا تلميذ لابن سلام ". القاضي ا رجا والنقد الأد . ا يئة ا صرية العامة للكتاب، ط1991/2. ص: 145.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء.ص: 27 و33.

(3) ابن رشيق: العمدة. قيق: مد ي الدين عبد ا ميد. دار الرشاد ا ديثة، ا غرب (د.ت). 117/1.

(4) الصو : أخبار أ ام. قيق: خليل عساكر وآخرون، دار الآفاق ا ديدة،ب وت ط1980/3 ،ص: 14.

(5) ا وازنة، ص: 23.والعمدة، 133/1، وا وشح: للمرزبا ، ص: 499.

(6) الصو : أخبار أ ام. ص:245. ويقول أنصار أ ام معللا موقف ابن الأعرا أيضا: " إنه كان شديد التعصب عليه لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من شعره ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيئ منها يأنف أن يقول: لا أدري، فيعدل إ الطعن فيه ". ا وازنة ب الطائي ، قيق: أ د صقر، دار ا عارف، مصر، ط1972/2، 22/1.

لشيء يرجع إليها نفسها " [1]. فا دف بالنسبة إليهم ليس اليات النص، وليس الفن الشعري، بل البحث عن الوثيقة ال تشهد م وتدعم مواقفهم النحوية أساسا، ا يثبت مكانتهم كنخبة مسيطرة على مسار الثقافة بشكل عام، والثقافة الشعرية بشكل خاص. و يوضح ال الدين ابن الشيخ ذلك بقوله: " إن الشعر القد الذي اعت مثالا لغويا، جمع وصنف واستعمل من لدن رجال

كان غرضهم الأساسي وضع النحو ووصف آليات لغة ووضع ا عجم. وا ال أن نفس الرجال يكونوا يعلمون الشاعر ويؤمنون تكوينه وحسب، ولكنهم كانوا أيضا ضعون إنتاجه عاي هم و كمون عليه **كسلطة مزكّية**. فما هي ا عاي ال يقترحون؟ إ ا معاي اللغة بطبيعة ا ال، وهي وحدها ال أمكنهم أن يقبلوا با ويتصوروها " [2].

2- تناقض أحكام اللغوي واهتزاز موقفهم منذ القرن الثا ؛ أي أن حكمهم ا وضوعي تقبل الشعر ا ديد واعترف به، لكن الرفض كان موقفا لاحقا صادرا عن عصبية وعن دافع لغوي ت، فأبو عمرو بن العلاء نفسه قال عن الفرزدق [3]: " لقد أحسن هذا ا ولد ح مت أن آمر صبياننا بروايته ". ومثل هذا ا وقف مأثور أيضا عن الأصمعي وابن الأعرا ح مع أكثر الشعراء ا دد ديثا وإغرابا كأ ام. بل إن فكرة التسليم ودة الشعر القد ا طلقة بدت غ سليمة بالنظر إ ما لاحظه ا افظون أنفسهم من أخطاء فيه [4]. لكن مبدأ تعظيم القد ، ا تأصل نفوسهم أدى بم إ تكلف ا عاذير والاحتجاج وتغي الرواية إذا ضاقت ا جة، وراحوا يركبون " ا راكب الصعبة ال يشهد القلب إن ا رك ا والباعث عليها شدة إعظام ا تقدم والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس " [5].

3- قوي الإ اح على إعادة الاعتبار للنـ ـص، واعتماده ا ستند الوحيد تقو العمل الشعري

----

(1) الباقلا : إعجاز القرآن. قيق: أبو عبد الر ن صلاح. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1/2001. ص: 84.

(2) ال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر ة:مبارك حنون و مد الو و مد أوراغ. دار توبقال، ا غرب، ط1/1996.ص: 107.

(3) ا احظ: البيان والتبي . 321/1، وابن رشيق: العمدة. 90/1.

(4) الآمدي: ا وازنة ب الطائي . ص:35إ 47، وينظر: القاضي ا رجا : الوساطة ب ا تن وخصومه. قيق: مد أبو الفضل إبراهيم، و علي مد البجاوي. ا كتبة العصرية، ب وت (د.ت). ص:4 إ : 15.

(5) ا رجا : الوساطة. ص: 10.

و ديد مكانة الشاعر؛ وذلك لإزالة ا واجز الذاتية أمام ا كم ا وضوعي على الشعر، ولإبعاد العامل الزم مباشرة النص.وقد كان الشعراء يطالبون بذلك؛ فابن مناذر يقول لف:"يا أبا رز إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزه ماتوا فهذه أشعارهم لدة، فقس شعري إ شعرهم، واحكم فيه با ق " [1]. وأرسل إ أ عبيدة مع اد نفس الرسالة: " اتق ا واحكم ب شعري وشعر

عدي بن زيد، ولا تقل ذاك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قد وهذا دث، فتحكم بـ العصرين، ولكن احكم بـ الشعرين ودع العصبية " [2].

ويعد ا احظ أحد أبرز من استوعبوا هذه الفكرة ودافع عنها راة، يقول [3]: " وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار ا ولدين، ويستسقطون من رواها، و أر ذلك إلا راوية للشعر غ بصـ وهر ما يروى. و لو كان له بصر لعرف موضع ا يد ن كان، و أي زمان كان". فا وقف إذن مبـ على اعتبارات من خارج النص، وتصحيحه يبدأ من الاحتكام إ النص وحده. وقد كن ابن قتيبة من صياغة ا بادىء العامة الـ سد نظرة هؤلاء النقاد ا دد ا تخصص ، فبدأ بالتحرر من فكرة ربط الإبداع بالزمن، ومن فكرة ترديد الآراء ا توارثة وتقديسها " و أقصد فيما ذكرته من شعر كل شاعر تارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غ ه، ولا نظرت إ ا تقدم بعـ ا لالة لتقدمه، ولا ا تأخر بعـ الاحتقار لتأخره، بل نظرت إ الفريقـ وأعطيت كلا حقه ووفرت عليه حظه " [4]؛ لأن هذه الآراء ا توارثة قامت على اعتبارات غ سليمة وأدت إلـى

---

(1) أبو الفرج الأصفها : الأغا . دار الثقافة، بـ وت، ط1983/6. 108/18.وا وشح للمرزبا . ص:453. وكان رد خلف أن أخذ صحفة لوءة مرقا ورمى بـا عليه. ويشـ توفيق الزيدي إ دور توفر ا ادة الشعرية مكتوبة جعل الناقد يتأمل النص ويتدبر الأدبية فيه خارج التعصب. مفهوم الأدبية التراث النقدي. دار سراس للنشر، تونس، 1985. ص: 30. ويراجع ابن الشيخ: الشعرية العربية، ص:132-133..

(2) أبو الفرج الأصفها : الأغا . 108/18. وقارن ا طبقات الشعراء: لابن ا عتز، قيق: عبد الستار أ د فراج. دار ا عارف، مصر، ط2 (د.ت). ص:122.

(3) ا احظ: ا يوان. قيق: مد عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العر ، بـ وت، ط1969/3. 130/3. وقد كم هنا من استحسان أ عمرو الشيبا لبيتـ ضعيفـ وتدوينه ما.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.وهو ما سـ د عند ا د أيضا، ينظر: الكامل. قيق: مد أبو الفضل إبراهيم .دار ضة مصر، مصر (د.ت).29/1.

استجادة الشعر السخيف لتقدم قائله، واسترذال الشعر ا يد فقط داثـة صاحبه [1]. وانتهى إ قاعدة أساسية تركت تأثـ ا كبـ ا بعده، فا يقصر الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل ذلك مقسوما بـ عباده، وكل قد كان دثا عصره [2].

ورغم كل ما سبق، فإن وسع الباحث أن يلاحظ رسوخ ا يل إ القد وإ السابق عموما لدى تلف فئات النقاد وا تأدب ، ح أنصار ا ديد منهم. فقد ذكر أن إسحاق ا وصلي "كان يتعصب على أ نواس، ويقول: هو طي! وكان إسحاق كل أحواله ينصر الأوائل" [3]، بل إن أبا ام أ ى وصيته الشه ة للبحتري بقوله [4]: " و لة ا ال أن تعتـ شعرك ا سلف من شعر ا اض ، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء ا ".

- اللفظ وا ع :

رغم أن هذه القضية تطرح على النقد الناشيء القرن الثا ، إلا أن الباحث يستفيد من عبارات ا شتغل بالأدب – على اختلاف صصا م – إشارات مقتضبة إليها. فالتفكـ النقدي الذي نشأ آنذاك حول النص الشعري، سواء من خلال ا فاضلات ب الشعراء أو أثناء تعقب أبيا م من حيث ا ع والصورة والعبارة، انتهى إ فصل مبكر ب اللفظ وا ع . فقد كان الأصمعي (213هـ) مثلا يرى أن أشعر الناس " من يأ إ ا ع ا سيس فيجعله بلفظه كب ا، أو إ ا ع الكب فيجعله بلفظه خسيسا " [5]، كما يشـ ا احظ إ أن أبا عمرو الشيبـا (206هـ) ذهب "إ استحسان ا ع " [6]، وإذا أمعنا النظر صحيفة بشر بن ا عتمر (210هـ)، فإننا ده يدعو

----

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.

(3) ا رزبا : ا وشح. ص:408. وينظر: طه أ د إبراهيم: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 101.

(4) ابن رشيق: العمدة. 215/2. وا صري: زهر الآداب، قيق: زكي مبارك. دار ا يل، ب وت، ط1972/4. 153/1. وابن حجة ا موي: خزانة الأدب. شرح: عصام شعيتو. دار مكتبة ا لال، ب وت، 1987/1. 33/2.وقد نبه مد غنيمي هلال إ أن حب القد " ظل مسيطرا على نزعات الكتاب والنقاد بعامة". النقد الأد ا ديث. دار الثقافة ودار العودة، ب وت، 1973. ص: 238.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، قيق: كمال مصطفى، مكتبة ا ا ي، القاهرة، ط3(د.ت). ص:170، وابن رشيق: العمدة. 57/2.

(6) ا احظ: ا يوان. 131/3.

إ ا لاءمة ب اللفظ وا ع ، فمن " أراغ مع كر ا فليلتمس له لفظا كر ا؛ فإن من حق ا ع الشريف اللفظ الشريف " [1].

و يعد ا احظ من أوائل من ثوا القضية، وكون نظرية خاصة حو ا. وتفضيله للفظ، هو موقف قُدمت بشأنه تفس ات عدة؛ مثل الرد على الشعوبية والذود عن العرب " أصحاب البيان"[2]، أو الرغبة تأكيد " فرادة اللغة العربية و يزها، وكأنه أراد أن يقول إن الإنسان لا يتميز با عا ال يع عنها بل باللغة ال يع با... " [3]، أو بسبب قضية الإعجاز؛ إذ وجد أن "الإعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إ مستوى الإعجاز يعد قادرا على أن يتب نظرية تقد ا ع على اللفظ" [4]. وقد يعود ذلك إ موقف الذين شاركوا ا صومة حول القدماء وا دث ؛ لأن سبق القدامى إ ا عا لا يغلق باب الإبداع أمام ا دث [5]؛ لأن الإبداع هنا يعد يع إنتاج ا ع فقط، بل وإنتاج الشكل اللائق به والأكمل له، وهو بذلك مضمار منافسة.

و رغم ذلك، لا كن أن تصر نظرة ا احظ ظل ا فهوم السطحي لعبارتـ ـه الشه ة

----

(1) ا احظ: البيان والتبي .136/1 .وكتاب الصناعت : لأ هلال العسكري. قيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1981/1، ص: 152، وابن رشيق: العمدة. 213/1. وهو نفس ا ع يرد لدى الناشيء الأك (293هـ) وابن ا عتز (296هـ)، ينظر: زهر الآداب للحصري، 686/3و 150/1، وس سخ هذا ا بدأ النقد والبلاغة إ عهد عبد القاهر.

(2) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية التراث النقدي. ص: 103.

(3) أدونيس(علي أ د سعيد): الثابت وا تحول. دار العودة، ب وت، ط1982/3. 51/2، ومن ا عروف أن ا احظ عل البلاغة مقصورة على العرب.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 98.

(5) فإحسان عباس يرجع موقف ا احظ هذا إ موقفه العام للرد على نقاد السرقات. تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 98-99.

"ا عا مطروحة الطريق " [1]؛ لأن كلم "ا ع " و "اللفظ" مصطلحان بقيا - طوال القرن الثالث، بل وبعده - غامض [2]؛ لعدم ديد ا، ولالتباسهما دلول مصطلحات أخرى، كا ضمون والغرض والصورة.. وهذه ملاحظة هامة؛ إذ د (ا ع /الغرض) [3] هو ا قصود

تقد هم الشهـ لامريء القيس بسبقه إ معـ بكاء الديار..، و د (ا ع /ا ضمون) هو ا قصود تعليق ا احظ على الأبيات الـ أملت عليه هذا ا وقف [4]، وكذلك تقسيم ابن قتيبة لأضرب الشعر انطلاقا من ثنائية اللفظ وا ع [5]، كما د (ا عنـى/الصـورة) هو ا قصود كثـ من ملاحظا م؛ كقول ا احظ عن أبيات عنترة، الـ وصف فيها الذباب: " أ ع هذا ا ع بشعر

---

(1) ا احظ: ا يوان. 131/3. ومشكلة ا صطلح هنا لا تدل نظرية ا احظ على خلط، فحسب مد الصغ بنا يوجد انسجام تام بـ تشريع ا احظ النقدي و ارسته؛ لأنه ينحدر كله من نظريته حول در العا الصغ من العا الكبـ ، فتغدو عبارات ا احظ وتصوراته منسجمة اما؛ لأن العا الكبـ وهو عا ا فاهيم هو ل ا عا ، ولذا فهي مطروحة على الطريق، ومشاع، وأما العا الصغ فهو ل الألفاظ، مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ. ديوان ا طبوعات ا امعية، ا زائر، 1983. ص: 88و92و137 وما بعدها. و يقرن جودت فخر الدين بـ فكرة ا احظ ومصطلح ا عا العامة عنده ومصطلح ا عا العارية عند مصطفى ناصف: شكل القصيدة العربية النقد العر حـ القرن الثامن ا جري. دار الآداب، بـ وت، ط1984/1، ص: 79.

(2) وهو ما لاحظه مصطفى ناصف: نظرية ا ع النقد العر . دار الأندلس.بـ وت،(د.ت)، ص: 38 وما بعدها.و مد زكي العشماوي: قضايا النقد الأد بـ القد وا ديث. دار ضة مصر، بـ وت، 1979. ص: 270، وتوفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص: 101، و مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ. ص: 137، كما تتبع حسن طبل تلف تصورات القدماء واستعمالا م صطلح "ا ع " دراسته للموضوع، وانتهى إ أن للمعا لديهم تصورين: - ا ع ا رد، وا قصود به الفكرة ا ورية (الغرض) وكذلك الفكرة ا زئية - و ا ع الفـ أو الصورة، ولكل نوع خصائص. يراجع: ا ع الشعري التراث النقدي. حسن طبل، دار الفكر العر ، مصر، ط1998/2.

(3) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية. ص: 102.

(4) ا احظ: ا يوان. 131/3.

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء.ص: 13 وما بعدها.

أرضاه غـ شعر عنترة " [1]. لكن ما أ زه ا احظ حول ا ع وما يتعلق به أهم ا أشار إليه حول اللفظ؛ لأن مباديء الأسلوب أو التعبـ انتهت منذ القرن الثا إ مقاييس ددة من ا انب النحوي والصو والبلاغي، كما أن فكرته عن ا ع وكونه مشتركا ولا دودا، و ديده لدور

ا بدع بالصياغة فقط والنظم، هو ما سينبه النقاد فيما بعد إ فكرة ا عا ا شتركة ومقدار ا اص منها، وسيكون ذلك أساس بعض من النقاش حول السرقات الأدبية.

1- أسلوب النقد القرن الرابع

عرف النقد القرن الرابع ضة متميزة؛ إذ استوعب ما سبقه من مشكلات ونظريات، وانكب على قضايا العصر و ص فيها. يتجلى ذلك الاعتناء ستجدات الساحة الشعرية، والتواؤم مع ا ديد الذي انبثق عنها. كما أنه أخذ يتحرر – وبشكل كب - من ا صطلح القد والصياغة العامة للأحكام، وا ه إ الدقة والتحديد، مستنا ا بالروافد الأجنبية والثقافة الفلسفية أساسا. وخلال اهتمامه بإنشاء دراسات منهجية ومنظمة، اعتن بتركيزها على الشعر ا دث وقضاياه [2]. ونلقى ضمن هذا التطور بروز أسلوب هام ، كن تلخيص مسار ا ركة النقدية القرن الرابع من خلا ما؛ ونع : التنظ والنقد التطبيقي، وهو ما يعد تطورا مهما ال ا مارسة النقدية آنذاك. وقد انتبه إحسان عباس إ الأثر ا ط لشخصيات ثلاث حور حو ا النقد: أبو ام وا تن وأرسطو، وهي ال أخصبته واضطرت النقاد " إ أن يتعمقوا س غور العلاقة ب النظر والتطبيق فيحققوا للنقد شخصية متميزة بعض التميز " [3]. و كن القول إن تأث هذه الشخصيات الثلاث أفاد النقد الأد من عدة جوانب:

- فقد أعطى مشروعية لدراسة الأدب ا دث بعدما كان النقد مقتصرا على تراث القدماء. وإذا كان ا احظ قد تناول وزملاءه أدب ا دث القرن الثالث، فإن ا قصود هنا هو صـ ص النقد

----

(1) ا احظ: ا يوان.312/3. منها:

عَرِدا ك ذراعه بذراعِـ ـه فِعلَ الـ مكِب على الزناد الأجذم

قال ا احظ:" فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين ".

(2) طه أ د إبراهيم: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 141.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 127.

وتعمقه دراسة هذا الأدب، يث يشعر قارئه أن ا سألة قد حسمت ائيا لصا ا داثة، وأن النقد قد استفرغ كل جهوده فيها.

- وفسح ا ال لاختبار صحة كث من ا قولات ا وروثة خاصة حينما دفع الدارسون إ مضايق التطبيق ومتطلباته.

- كما مكّن من اولة سس مفاهيم نقدية جديدة، سواء انتهى إليها الناقد من خلال تطوير ا فاهيم ا وروثة ا عدلة أو من خلال الاسترفاد من التراث الأجن ا مثل خصوصا أ اث أرسطو حول الشعر وا طابة.

أ- التنظ :

يظهر خط النظرية النقدية واضح ا عا إنتاج عدد من النقاد؛ كابن طباطبا(322هـ) وقدامة(326هـ)والفارا (339هـ)، و معهم الرمـا (386هـ) وأبو هلال العسكري (395هـ) وأبو بكر الباقلا (403هـ).. و تظهر ا شارب هنا متنوعة ب النظريات النقدية الفنية ا الصة وب التنظ ا عتمد على الفلسفة أو ا ستفيد منها فقط، وكذلك النظريات ا وسعة من خلال دراسة الإعجاز القرآ [1]. و لكن الفرق يبقى واضحا ب هذا الإ از و اولات التنظ ال ت القرن الثالث ا جري، فنحن هنا أمام اولات أقرب إ أن تكون متكاملة ومقصودة لذا ا عكس الشتات الذي نلمه من أ اث ابن سلام وا احظ وابن قتيبة مثلا، فتلك نظريات موزعة داخل كتب موسوعية، أو وضعت أصلا لتأريخ الأدب وتصنيف الطبقات.

- هؤلاء الذين تصدوا للتنظ وطمحوا إ وضع كتاب " علم الشعر ونقده " [2]، يشكّلون

----

(1) فلدى ث مفهوم البلاغة صرح أبو هلال العسكري أن الغرض كتابه كما يقول، ليس: " سلوك مذهب ا تكلم وإ ا قصدت فيه مذهب صناع الكلام من الشعراء والكتاب "، كتاب الصناعت ، ص: 18.

(2) فابن طباطبا جعل هدفه من كتابه وصف (علم الشعر): عيار الشعر. قيق:طه ا اجري و مد زغلول سلام. ا كتبة التجارية الك ى، مصر.1956.ص: 3. وقال قدامة إنه د " أحدا وضع نقد الشعر و لميص جيده من رديئه كتابا..والناس بطون ذلك منذ تفقهوا العلم، فقليلا ما يصيبون" ، نقد الشعر، ص: 15-16. أما الفارا فيقول: " نوميء إ ما ضرنا هذا الوقت من القوان والأمثلة والأقاويل ال ينتفع با هذه الصناعة". مقالة قوان صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر لأرسطو. قيق: عبد الر ن بدوي، دار الثقافة، ب وت، (د.ت). ص: 150.

الرواد الأوائل ن صاغوا ا طوط الرئيسة الأو (للتصور) النقدي العر الذي سيثبت شكل مدونة يطرد وها ع الزمن وتتخذ كخلفية أساسية ن يباشر النص الأد . كن أن نش إذن إ

تصور ابن طباطبا الشه لوحدة القصيدة ونظرته إ كيفية عملها [1]، وإ فكرته عن أثر البيئة تكوين سنن اعية يتوارثها الشعراء أبناء ثقافة واحدة [2]، وكذلك نظرتـه ا تميزة لقضية اللفظ وا ع والعلاقة بينهما [3]، ور ا يكون من أوائل من صرحوا بعبارة واضحة عن أزمة ا دث سبق القدماء م إ ا عا [4]. لكن قدامة أوضح وأكثر دقة صرامته ا نهجية من ابن طباطبا، وقد يكون عمله ا شروع الأكثر طموحا العقدين الأول من القرن الرابع؛ وقد صرح مقدمته برغبته سد النقص الذي لاحظه التأليف النقد كعلم مستقل [5]، ولذا اهتم بتقعيد القواعد واعتماد مصطلحات ظل النقد يعتمدها قرونا، لقد عرف الشعر [6] واهتم بتقسيم ا عا ونعو ا سلبا وإ ابا، وكذلك الألفاظ تلف علاقا ا [7]، ومن الواضح أن ثقافته الفلسفية وا نطقية شديدة ا ضور مشروعه هذا، ويرى إحسان عباس أن كتاب أ هلال (الصناعت) "صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأي رأي ذا ؛ وليس لأ هلال فيه إلا تنسيق ا ادة وترتيبها فصول والاستكثار من الأمثلة "[8]، وراح يتتبع أمثلة من أفكاره يردها إ أصحابا السابق له[9]. وقد يكون كثرة ورود مصطلح (علم البلاغة) كتاب الصناعت خاصة مقدمته[10] ما يدل على أنه خ من ثل النقطة اا أخذ يتحول النقد فيها إ بلاغة [11]، و كن اعتبار عمـ ـله النهاية

- -

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 124 و5.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 10-11.

(3)ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 121.

(4)ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 8-9.

(5) قدامة: نقد الشعر. ص:15.

(6) قدامة: نقد الشعر. ص:17.

(7) قدامة: نقد الشعر. ص:25و28 وما بعدها، و59 وما بعدها...

(8) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 355.

(9) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 356.

(10) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعت . ص: 9.

(11) مد مندور: النقد ا نهجي. ص: 321 و331-332.

ميعا ا انتهت إليه النظرية النقدية التقليدية.

إن ا اه الفارا الاستفادة من النقد ا ؤسس على شعرية أخرى غ الشعرية العربية يكن ليهضم جيدا أوساط كانت ما تزال اول استكمال أدوا ا، وأ م تراثها النقدي، لكن دائرة النقاد ال عملت على توسيع فهم الأدب من خلال البحث الإعجـاز القرآ كانت دون ريب الأقرب إ الفئة الأو وإ ثقافة اول الوقت نفسه تكوين تصور علمي حول خصوصية الأسلوب القرآ وأسرارها؛ ولذا يصعب تصنيف ث مثل ث الرما ، فقد ا دت فيه صفة اللغوي، بالبلاغي، با تكلم ا عتز ، بالباحث الإعجاز، بالناقد ا تتبع لقضايا النقد، والنص الشعري خاصة، ولكن الباقلا كان أقدر على الاستفادة من مسألة الإعجاز لتمحيص كث من ا قولات السائدة النقد، وكان تطبيقه لأهم تصوراته على نصوص بعض الشعراء مفيدا، قربه أكثر إ ال النقد ا الص. ومن أهم ما أسسه، فكرة تفاوت إنتاج الشاعر نفسه [1]، وصياغته ا بادئ الأو لنظرية النظم بعد توصله إ عجز البديع أو غ ه على تكوين نص جيد [2].

----

(1) الباقلا : إعجاز القرآن. ص:32 و106.

(2) الباقلا : إعجاز القرآن. ص:80.

ب- ازدهار النقد التطبيقي:

يكن الا اه إ التنظ وحده أسلوب النقد خلال هذا القرن، بل إن اتساع الدراسة النقدية التطبيقية يعد تطورا هاما، أسهم إ حد بعيد تطوير الأدب من جهة، ومد النظرية النقدية لاصات ونتائج، لـم تتهيأ ا بالبحث والتأمل والتر ة. وا قيقة أن ا صومات كانت أهم رك ذا اللون من ا مارسة النقدية، فسواء تعلق الأمر بأ نواس أو بأ ام أو با تن ، فإن الكتب ال تناولتهم من خصوم أو معجب لتعد أعمالا هامة إثارة عدد من القضايا النقدية وتفريع اهتمامات وقواعد ونظريات ذات تأث لاينكر. بل إن شكل ا مارسة التطبيقية نفسه تغ ؛ من التطبيقات ا زئية على بيت أو بيت إ دراسة إنتاج شاعر بأكمله، ومن ا وازنة العامة البسيطة إ ا وازنة الكلية من خلال تتبع الظواهر ا ختلفة الأعمال بشكل كامل، والشروح التحليلية للدواوين هي حد ذا ا شكل جديد من التطبيق عرف أوجه آنذاك، كما أن تتبع الأخطاء والسرقات و وها ول إ منهج أو مشروع كب لا ينتهي إلا ليبدأ.

وهكذا يبدو كتاب (سرقات أ نواس) هلهل بن وت (304هـ)، صورة عركة حول الشاعر، و د كتاب (أخبار أ ام) للصو (334هـ)مرحلة من أعمال تطبيقية استهلكت ال اع حول شعرية أ ام و تلف القضايا ا رتبطة با، تنتهي إ (ا وازنة ب الطائي) للآمدي (370هـ) الذي هو تتويج جيد ا.كما يلقانا كتاب(الوساطة ب ا تن وخصومه)للقاضي ا رجا (392هـ)، تتو ا آخر ركة نقدية تطبيقية واسعة دارت حول شعرية ا تن وما أثارته من مسائل [1].

فالآمدي يقول مستهل كتابه دا منهجه: " فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحد ا على الآخر، ولك أوازن ب قصيدت من شعر ا إذا اتفقتا الوزن والقافية وإعراب القافية، وب مع ومع ، فأقول أيهما أشعر تلك القصيدة، و ذلك ا ع ، احكم أنت حينئذ على لة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما با يد والرديء " [2]. ويعلل رفضه لذكر رأيه لسامعـه بقوله: " لأنك إن قلدت صل لك الفائدة بالتقليد" [3]. و يوضح له أ ية ا باشرة الشخصية للنص بأن

----

(1) يقول صلاح فضل عن دراسة سرقات ا تن إنه: " ثّل بابا خصبا من النقد التطبيقي العر "، ينظر: شفرات النص، دار الآداب، ب وت، ط1999/1.ص:129.

(2) الآمدي: ا وازنة. قيق: السيد أ د صقر، 1/ 6.

(3) الآمدي: ا وازنة. ص: 372.

" تنظر ما أ ع عليه الأئمة من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعري أوس بن حجر والنابغة ا عدي، فتنظر من أين فضلوا أوسا.." [1].

و ينبغي أن نلاحظ أن التطبيق يكن مرتبطا دائما بالتنظ فالنقد ا تأثر بالنقد اليونا ينتج آنذاك تطبيقا يذكر [2]. و كن أن نلاحظ خارج هذا ا ط تعدد أشكال التعامل مع النص إطار الا اه التطبيقي، حيث امتزج النقد بشرح الدواوين الشعرية وبدراسة السرقات و وها.

ويعد شرح الدواوين الشعرية رافدا هاما من روافد حركة النقد التطبيقي، ومن الواضح أ ا- الأساس- مباشرةٌ للنص واقتصار عليه ا مارسة النقدية، رغم أن الدوافع إ هذه الشروح تكن دائما من قبيل الا اه إ التحليل والنقد، أو التأويل والدراسة ا تخصصة، بل تدخل الاعتبارات العلمية، كالبحث اللغوي، والذاتية؛ من اسد و ريح، كما هو ا ال مع ا تن وناقديه وشراحه.

فقد لوحظ اختلاط هذه الشروح بالدراسة النقدية خاصة مع قضية شعرية ا تن يث يكون إطلاق تسمية الشرح عليها نوعا من التسامح لا غ [3]، وإذا أجلنا ال اع حول ا تن ووقفنا عند الأ اث ال أ زت حول شعر سلفه أ ام، فإننا د عددا هاما من القضايا ال مسها النقاش؛ سواء فيما يتعلق بعمود الشعر، أو التلقي، أو عناصر النص نفسه، كالألفاظ والتشبيه والاستعارة والبديع.. [4].

وهكذا، ح وصلنا إ الآمدي والقاضي ا رجا ، نكون قد أدركنا تركز ا ركة النقدية التطبيقية حول قضية السرقات، يث غدت السرقات - الأغلب- أهم موضوعات النقد عامة، والنقد التطبيقي بشكل خاص.

----

(1) الآمدي: ا وازنة. ص: 376.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 132و227.رغم بعض ا اولات لإسقاط بعض مفاهيم ومبادىء الشعرية اليونانية على الشعر العر كما نراه لدى ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس الشعر. ضمن فن الشعر لأرسطو، ص: 202-214-216-222...

(3) ال قوقي: شرح ديوان ا تن . دار الكتاب العر ، ب وت، 1986، 81/1.

(4) ينظر مثلا: عبد الفتاح لاش : ا صومات البلاغية والنقدية صنعة أ ام. دار ا عارف، مصر، 1982، ص: 69 وما بعدها...

2- قضية السرقات

أ- تطور القضية:

إن إحساس النقاد وكذلك الشعراء بالعلاقة بـ نص وآخر (السرقة) وملاحظتهم ا، سلوك مروي عنهم منذ القد ، فقد قال طرفة مفتخرا [1]:

ولا أُغ على الأشعار أسرقُـ ـها عنها غَنيت، وشر الناس من سرقا.

وكذلك حسان بن ثابت [2]:

لا أسرق الشعراءَ ما نطقـ ـوا بلْ لا يوافِـ ـق شعرهم شِعري

إ أبـ ـى ذلكُم حـ ـس ومقالة كمقَـ ـاطع الصخـ ـر.

وذكر ابن سلام أن ا سن بن علي سأل النابغة ا عدي عن قوله:

ا مد لا شـ ـريـ ـك له من يقُلْـ ـها فنفسـ ـه ظلما

أ ا كانت تروى لأمية بن أ الصلت، فقال النابغة: " يا ابن رسول ا وا إ لأول الناس قا ا وإن السروق من سرق أمية شعره" [3].

و يرد - فيما يبدو- ضمن ما روي من نصوص النقد ا اهلية أو صدر الإسلام ما يش إ أن هذه التهمة (أو القضية) قد طرحت ا أثور من ملاحظا م و احكا م، اللهم إلا ما نراه مثل هذه الأبيات ال قد يفهم منها شيء من الاهتمام با أو بالأحرى الإحساس طرها. ولكننا نقرأ مدونة النصوص النقدية العائدة إ العصر الأموي ما يدل على حضورها البارز، فقد كان كل من الفرزدق والأخطل وجرير وسواهم، يتبادلـ ـون بينهم ومع معاصريهم الاتـ ـهام بالإغارة

----

(1) ديوان طرفة بن العبد.ا كتبة الثقافية، بـ وت، (د.ت). ص: 70، ومن هنا اعت بدوي طبانة طرفة أول من ذم السرقة. انظر: السرقات الأدبية. دار الثقافة، لبنان، 1986.ص:39.

(2) ديوان حسان بن ثابت. شرحه وحققه: عبد.أ.مهنا، دار الكتب العلمية، بـ وت، ط2/د.ت)، ص: 106. واستعمل جرير لفظ (**اجتلاب القصائد**) هجوه للأخطل، ينظر: ا ا ي: الرسالة ا وضحة، قيق: مد يوسف م، دار صادر ودار بـ وت، بـ وت، 1965، ص: 150.

(3) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 54، والأغا ، 10/5.

والسرقة، ويكفينا استحضار مقولة الأخطل ا ريئة: " ن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة "[1]، ومثله قول الفرزدق تجا على كثرة سرقاته: "ضوالّ الشعر أحب إ من ضوالّ الإبل، وخ السرقة ما تقطع فيه اليد "[2]، وقصص وطرائف انتحاله لأبيات غ ه وانتزاعه ا عنوة كث ة[3]، حـ قال الأصمعي: "تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر. و أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت "[4].

و يأبه مد مندور بكل ا رويات وا لاحظات حول سرقة الشعراء قبل أ ام، فهي عنده " رد أخبار تار ية حظ النقد فيها ضعيف "[5]؛ ولذا يرى أن " دراسة السرقات **دراسة منهجية** تظهر إلا عندما ظهر أبو ام "[6]. ويعود ذلك نظره إ قيام ا صومة العنيفة حوله، فا ذت مسألة السرقات سلاحا للتجريح معركة ا صوم والأنصار ب القد وا ديد، لأن ا صوم يقبلوا ادعاءه وادعاء أنصاره أنه ترع مذهب جديد (البديع)، وبالتا راحوا يبحثون عن سرقاته ليدلّوا ا على عدم ديده[7]. وأكـ دليل نظره هو ما رآه طه أ د إبراهيم من أن لفظ السرقة يستعمل عند النقاد ا تجردين من ا وى كابن قتيبة، بل وردت ألفاظ أخرى مثل (الأخذ، السلخ..) و يستعمل مصطلح السرقة إلا عهد ا صومة ب أنصار القد وا ديد[8]. وإ هذا ذهب قبله أ د الشايب مستندا هو الآخر إ استنتاج طه أ د إبراهيم[9]، بل نبه إ أن توليد أ ام كان سببا إ أن " تنبهت إليه أذهان النقاد، وقام اعة منهم برد معانيه إ مصادرها

----

(1) ا رزبا : ا وشح. ص: 225.

(2) ا رزبا : ا وشح. ص: 168.

(3) ا رزبا : ا وشح. ص: 169، 170، 171، 173، 172...

(4) ا رزبا : ا وشح. ص: 167. وقد رد عليه ا رزبا ، ص: 168.

(5) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب. ص: 357.

(6) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب. ص: 357.

(7) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب. ص: 357 -358.

(8) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب. ص: 358.

(9) أ د الشايب: أصول النقد الأد .مكتبة النهضة ا صرية، مصر، ط8 (د.ت)، ص:266، وقد تبع فكرة مندور، عبد الفتاح لاش ، ينظر: ا صومات الأدبية.دار ا عارف، مصر، (د.ت).ص:210.

القد ة... فأخذت السرقات مكانة ملحوظة النقد الأد وتناولت الشعراء ا دث .." [1].

لكن ابن سلام نقل عن خلف أن ب سعد يروون بيت النابغة للفرزدق:

تعدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي مربض ا ستنفر ا امي

قال " سألت يونس عن البيت فقال: هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده شعره كا ثل حـ جاء موضعه لا تلبا له وقد تفعل العرب ذلك لا يريدون به السرقة " [2]. ومن الواضح أن يونس بن حبيب يستعمل مصطلحـ هام من مصطلحات السرقات، ونع : الاجتلاب والسرقة.

وقد ناقش مد مصطفى هدارة كلا من طه أ د إبراهيم و مد مندور مذهبهما، وبين أن ا صطلح كان شائعا " بـ النقاد منذ وقت مبكر ا يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم " [3]، وقد استعمـ له ابن قتيبة نفسه [4]، بل و يرى أن الدراسة ا نهجيـ ة للسرقات ظهرت قبل وجود ا ركة النقدية حول أ ام، ويقدم موعة من الكتب ال ألفت قبل تلك ا ركة؛ مثل: كتاب سرقات الكميت من القرآن وغ ه لابن كناسة (207هـ)، وكتاب سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه لابن السكيت (240هـ)، وكتاب إغارة كثير على الشعراء للزب بن بكار (256هـ)، كل هذا قبل ظهور أول كتاب تناول سرقات أ ام بطريقة منهجية، وهو سرقات الشعراء لأ د بن أ طاهر طيفور(280هـ) [5]، و كن الإشارة هنا أيضا إ رسالة لعبد ا بن ا عتز (296هـ) نقد أ ام [6]. وأوضح منه وأجرأ التعب عن هذه الفكرة ما رآه عبد العزيز قلقيلة معلقا على تنبيه ابن قتيبة لأخذ أ نواس من الأعشى " وا قياس النقدي الذي ننسبه إليه هنا هو أنه ـ ـوز

---

(1) أ د الشايب: أصول النقد الأد . ص: 265. وينظر: مد عبد ا طلب مصطفى: ا اهات النقد الأد القرن السادس والسابع ا جري . دار الأندلس، لبنان، ط1984/1.ص: 110.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 42. والبيت ملحقات ديوان النابغة الذبيا (ا ستثفر بدل ا ستنفر)، قيق: مد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة ا زائرية للنشر والتوزيع، 1976، ص: 249. و نسب الأغا لأ الفرج الأصفها للنابغة أيضا (وتتقي صولة ا ستأسد)، 87/1.

(3) مد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد العر . مكتبة الا لو ا صرية، مصر، 1958. ص: 77.

(4) مد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد العر . ص: 78.

(5) مد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد العر . ص: 76-77.

(6) ينظر حول هذه الرسالة، ونتفا منها عها من ا وشح والبصائر والذخائر إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص:118 وما بعدها.

للشاعر أن يلم ﻌا السابق مادام قد أحسن فيها بالزيادة عليها أو بتأكيدها، وهو ﺑﺬا ﺮج من دائرة الا ام إ دائرة الفن" (1)، ور ا كان مبالغا ﺣ أضاف موضع آخر أن " ابن قتيبة تكلم ا ﻮضوع بأوسع ا تكلم ابن سلام وا احظ" (2).

ويقرر إحسان عباس أن ا ﺴألة بدأت القرن الثالث صورة اهتمام بإبراز ا ﻌا ا ﺸتركة ﺑ الشعراء، تطور إ تتبع السرقات، والدافع إ هذا الاهتمام نظره هو الانشغال بقضية ا ﻌ ا أثارها ا ﻮ الاعتزا العقلي[3]، ولا ريب أن ما سبق من مرويات العصر الأموي مثلا يدل على هذا الاهتمام الذي يتطور إ (قضية) إلا فيما بعد، ولذا قد لا يكون الانشغال با ﻌ ، أو "التمييز ﺑ اللفظ وا ﻌ ، واعتبار كل منهما كيانا قائما بذاته" [4]، أسبابا فيها، بقدر ما ستكون من نتائجها ودلالا ا.

ﻜن أن يفهم إذن أن القضية تطرح العهد الأموي صورة ﺚ منهجي حول الابتكار، بل وردت **إطار ا ﻔاضلة وا ﺼومة** حول مع " الأشعر" الذي شغلهم آنذاك، والأشعر من خلال النقائض هو الأقدر على غلبة صاحبه، لكنه نفس الوقت الأصفى شاعرية؛ أي الأقدر على الابتكار دون الاتكاء على غ ه. لكنها تنضج بالشكل الذي يؤهلها لتحريك البحث النقدي إلا عند ظهور التمييز ﺑ القد وا ﺪيث؛ أي عند ارتباطها ﺸكلة ا ﺪاثة مواجهة التيار ا افظ، وهي خصومة ارتبطت بالتعصـب، فسواء تعلق الأمر ببشار أو بأ نواس [5] أو بأ ام، فإن ا ﺪف من طرحها أساسا كان البحث عن جذور أو أصول ومصادر ما بدا للناس جديدا يومها، وبعبارة أخرى، فإن رد الإبداع ا ﺪيد إ مصادره هو أك مطعـ ـﻦ يوجه له. وكان هذا

----

(1) عبد العزيز قلقيلة: القاضي ا ﺮجا والنقد الأد ، ص: 153.

(2) عبد العزيز قلقيلة: القاضي ا ﺮجا والنقد الأد ، ص: 346.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 70.

(4) أدونيس (علي أ ﺪ سعيد): الثابت وا ﺘحول. 196/1.

(5) يصور مصطفى هدارة (ا ﺮكة النقدية النشيطة) ا دارت حول مثالب وسرقات أ نواس، ينظر: مشكلة السرقات النقد العر . ص: 35 و ما بعدها إ 44.

بالضبط هدف ابن المعتز من وراء تأليف (كتاب البديع) [1]. فظاهرة السرقات إذن برزت " في ظل الخصومات النقدية ونشأت في ظل الموازنات الشعرية واتخذت طابعها " [2]، ولذا بلغت أوجـها في القرن الرابع، فكثرت فيه المؤلفـات التي تناولتها، في إطار منحى النقد التطبيقي الذي ازدهر خلاله، حتى ربا التأليف فيها على التأليف في أي موضوع آخر، و قد تنوعت بين كتب حول السرقات بشكل عام [3] وهي قليلة، وأخرى دارت حول سرقات أبي نواس، أو أبي تمام، أو المتنبي، وهي الأكثر.

ومن الواضح أن هذه الدراسة اتجهت - في الغالب- إلى متابعة نصوص شاعر بعينه، متخذة منه رمزا على حركة أدبية مناهضة، أو لاعتبارات أخرى، ولكنها في خضم رغبتهم في التنظير والتصنيف تفرعت لتتناول مفهوم السرقة و مشروعيتها وأنواعها.. مما ولّد في النهاية موضوعا نقديا مستقلا، له مصطلحـاته وأدواته و(منهجه) أيضا، وهو ما أهله ليحتل أهمية كبيرة في القرن الرابع إلى الدرجة التي جعلت القاضي الجرجاني مثلا يعد معرفة (نقد السرقات) عنصرا أساسيا في تكوين الناقد، يقول لصديقه:" ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب. وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرِّق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتـذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتديء فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه" [4]. وهـذا مفهوم في ضوء انشغال الساحة النقدية آنذاك بموضوع السرقات وطغيانه على ما سواه، وكأن معرفته هي المؤهل الممتاز أو الأساسي للناقد.

----

(1) عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، نشرة أغناطيوس كراتشكوفسكي. لينغراد، 1935.ص: 3. وينظر: محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي. ص: 35.

(2) عدنان قاسم: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر. المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع والإعلان، ليبيا، ط1980/1. ص: 356.

(3) ككتاب جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي (240- 323هـ)، قال ابن النديم في الفهرست " إنه لم يتمه، ولو أتمه لاستغنى الناس عن كل كتاب في معناه". الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 653.

(4) الجرجاني: الوساطة.ص:183.ومثل هذا نقرأه عند الصولي أثناء وصفه للمبرد وثعلب: أخبار أبي تمام، ص:9.

ومثل هذه الملاحظة واردة عند السابقين من النقاد؛ فما يقصده الجرجاني، إنما هو اكتمال ثقافة الناقد وهو يواجه مسألة السرقات، من أجل الموضوعية والعدل، وتجنب الوهم والخطأ؛ وهي أهم المزالق والتحديات التي تواجه من يباشر هذا اللون من الدراسة. ويبدو أن هذه المعطيات قد ظلت أساسية داخل الأدوات النقدية المتعلقة بالموضوع، تتردد لدى مختلف النقاد، ولم يشذ عن ذلك إلا عبد القاهر الجرجاني الذي أبطل قضية السرقات أساسا، انطلاقا من المنظور الذي انبثق عن نظرية النظم [1]، رغم متابعته للسابقين في بعض طروحاتهم حول الأخذ والاتفاق [2].

وانتهت القضية في الأخير إلى مظهر غريب، فأصبح " تتبع حالات السرقة التي يقوم بها الشعراء فرعا من فروع المعرفة يجب على طلاب الأدب أن يدرسوه، مثلما يدرسون النحو والعروض تماما " [3] واستقرت في صورة باب من أبواب البديع، يتطرق لأنواعها التي طالما اجتهد النقاد السابقون بأدوات ذكية من التحليل والمقارنات والاستنباط في استخراجها، يقول بدوي طبانة إن علماء البلاغة وجدوا " موضوع (السرقات)، من أنفس الموضوعات التي تعالج الأدب، وتنقده نقدا موضوعيا، بل رأوه خير ما عالج النقاد، وهم حريصون على تلك الجهود أن تبدد، ولم يجدوا مبحثا من مباحث البلاغة الاصطلاحية يصلح أن يضم شتات هذا البحث النافع، فألحقوه بعلومها الثلاثة، وجعلوه خاتمة لمباحث الفن الثالث (فن البديع) " [4]، والحق أنها صورة بائسة انتهت إليها تلك الممارسة الحية، والنقاش النقدي الذكي.

----

(1) ينظر: جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية.ص:90.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 437-438.

(3) عبد القادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة: عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص: 220.

(4) بدوي طبانة: السرقات الأدبية. ص:5. وهو ما نراه بالفعل في كتب (البديع) مثل: ابن حجة: خزانة الأدب، 276/2، 373. والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ، تحقيق: عبد.آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/1، ص: 290 وما بعدها.

ب- دلالة البحث السرقات:

قد لا يكون لاهتمام النقاد القدامى بحث السرقات – على النحو الذي مر بنا – رد الدلالة على الانسياق للأهواء والعصبية والتحاسد، رغم وجود هذه الدوافع خلف أكثر ما صنف من رسائل ا وضوع [1]. فمن ا هم الإشارة إ أ ا ظاهرة غ معزولة عن مسار ا مارسة النقدية، ولا عن طبيعة الظروف ال صاحبت نشأ ا بشكل عام؛ ح أ ا اعت ت – بشكل ما – منهجا نقديا قائما بذاته بغض النظر عن قصوره دراسة النص الأد .

وسنلقى هنا عدة تفس ات حاولت فهم هذه الظاهرة، دون حصرها   رد رد الفعل الذا :

- يرى مصطفى ناصف أن فكرة السرقة أو ا وازنة ب ا عا ترتبط بعقلية خاصة عندنا، تم بإسناد الأشياء إ أصحابا، والاهتمام بالإسناد أو ا أثور يع حب العناصر الأصلية ال تنافس العناصر ا تطورة، فلم " يكن الناقد العر ب أن يعطي للعقل حريته الكاملة الإبداع "[2]. فمسألة السرقات ظهرت بسبب النظر إ الشعر على أنه تراث اعي، تراث أمة، وهي النظرة ال نافست النظرة إليه على أنه تراث فردي، وكثرة التأليف الربط ب ا عا من أجل بيان العناصر ا ستقرة وإشباع حاسة الأثر وا وروث وا ماعة [3].

إن هذا ا دخل مهم دون شك؛ لأن ث السرقات اعت ، و ا ستوى الظاهر بوجه خاص، بالتنقيب عن ا ذور، فهو يفترض د ومة حضور نص سابق النص ا ديد اللاحق؛ ع أن ا مارسة النقدية عمقها هي ث عن الأبوة [4]، ولا كن أن لو مبدأ الأبوة من مع السلطة، فهناك إ ان واضح بسلطة السابق، وبسلطانه الذي لا ده زمن.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ودفعا ذه التهمة، نقرأ مقدمات تلك الرسائل، ت أ مؤلفيها من العصبية والتحامل وتصر هم با رص على إنصاف الشاعر موضوع الدرس؛ كالصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء ا تن ، قيق: إبراهيم الدسوقي، دار ا عارف، مصر، ط1969/2، ص: 241. وابن وكيع: ا نصف، قيق: مد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، (د.ت)، ص:4.

(2) مصطفى ناصف: نظرية ا ع   النقد العر . ص: 101.

(3) مصطفى ناصف: نظرية ا ع   النقد العر . ص: 100.

(4) ويلاحظ ال الدين بن الشيخ أن " دراسة السرقات لا كن أن تزل   ث الأبوة"، الشعرية العربية، ص: 31.

ومن هنا نفهم لة النقاد على الشعراء الذين ادعوا السبق، واعتـ ابن وكيع نفسه نفي الإتباع من قبل أنصـار ا تنـ إفراطا لا كن قبوله [1]، ولنذكر هذا ا قـام كذلك صنيع ابن ا عتز "كتاب البديع"، وا هد الذي صرفه لإثبات قدم البديع وإيراد جذوره، ومن إبطال دعوى الإبداع[2]. وهي نظرة تنتهي إ سيد ا وقف التقليدي ا افظ الذي ء عنه أبو عمرو بن العلاء حـ سئل عن الشعراء بعد ذي الرمة: " كلّ على غ هم، إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحا فمن عندهم" [3]، وأجاب دعبل حـ أخـ عن شعر أعجبه أنه لأ ام: " لعله سرقه" [4].

- ولكن ث السرقة من وجه آخر هو ارسة متجهة إ البحث عن الإبداع؛ لأن فصل ا زء ا وروث أو ا تداول وعزله، يؤدي إ ديد ال الإبداع وشكله وعناصره. ومن هنا أ يته ودوره الأدب والثقافة وا ضارة بشكل عام؛ إذ رص الناقد النهاية على الاهتمام بكل إضافة ذات قيمة تسمح بإدراك قدرات الشاعر من جهة، وتنوه ا ستقدمه للثقافة من جهة أخرى، وستتحول إ مرجع يقاوم ما يؤخذ عنه من ذلك الإبداع ا اص.

فا بحث هنا يتناول " أهم ما تسعى إ معرفته الدراسات الأدبية ألا وهو أصالة كل شاعر أو كاتب، ومبلغ دينه و من سبقه أو عاصره من الشعراء والكتاب" [5]. وهذا ا دف تفي خلف رفض دعوى الإبداع والتفرد؛ لأن النقاد رغم انطلاقهم هنا من مبدأ استحالة الإبداع با ع ا طلق بناء على نظرية نفاذ ا عا ، إلا أ م تركوا الا - ولو ضيقا - يعترفون فيه بإضافات هؤلاء ا بدع ، ولو كان ذلك ت عبارة (الإنصاف). إن ديد مسا ة الشاعر بدقة يتعلق الأصل بتحديد مكانته الأدبية، شيء سينسحب على مكانته الاجتماعية كذلك.

- ويعتقد إحسان عباس أن اتصال وارتباط النقد بالثقافة، و اولة الناقد إثبات كفايته ميدان الإطلاع، تقف وراء ث السرقات، تطور البحث فيها انطـلاقا من فكرة نفاد ا عـا وشعور

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 1.

(2) ابن ا عتز: كتاب البديع، ص: 3.

(3) الأغا ، 9/18 .

(4) الأغا ، 288/16 وا وشح: 334-336.

(5) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب، ص: 357، وليقارن ا أورده بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص:3. وينظر: عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر القد ، د-م-ج، ا زائر، 1999، ص: 13.

ا دث بالأزمة[1]، فهل كن القول بوجود نزاع غ معلن ب الناقد والشاعر، أو ب الناقـ ـد والناقد، أو بينه و تلف النخب عصره؟، أو بأن النقد قد بلغ درجة من الاستقلال والانفصال جعلت أصحابه يهتمون شد تلف الأدوات مارسة العمل النقدي. وكأن ا قصود صـ راع ب النقاد لأجل ا كانة...ولكنه يفضل إرجاعها - بعد استقراء خط التأليف السرقات - إ الإحساس العميق بنفاذ ا عا [2]. وبعبارة ال الدين بن الشيخ، فإن " ا طاب النقدي يتمكن أية ظة من تصور تفسخ الرابط العضوي الذي يربط بقوة كل إنتاج هذا العصر أو ذاك بسوابق شعرية، متشكلة م مرجعي" [3].

ويرد أدونيس (علي أ د سعيد) على ذلك التساؤل بنفس الإجابة، إلا أنه يعود با لل إ الشاعر نفسه، فالسرقة " تش إ رغبة السارق توكيد ط مع من التفكـ . إ ا مظهر لاستمرار هذا النمط. وكل طية لا تلبث أن تدخل ا شترك، وإن كانت، البدايـ ـة، من ا اص" [4]. فا ديث عن السرقات " دليل على التقليدية ال خضع ا الشعر العر ، ودليل على أن النقاد أحسوا بتداول ا عا وتكرارها، وأن الشعراء يطرقون مواضيع واحدة " [5]، فسواء تعلق الأمر بالشاعر رأي أدونيس، أو الناقد الرأي الثا ، فإن ا قصود النهاية واحد؛ أي دلالة السرقة على طية الشعر العر وتقليديته وصعوبة تلقي وقبول الإبداع كاختراق وخروج عن ا ألوف. غ أن ملاحظة إحسان عباس لا لو من السداد؛ إذ يكشف جرد تلك الأ اث السرقات عن إدراك متميز سار الأدب وتار ه وظواهره، بل ولتاريخ ا عا - إن صح التعب - و وز أن يكون عبارة بعض ا صنف مطلع رسائلهم يذكرون انتداب مسؤول سام م للمهمة [6]، ما يش إ هذا ا ع ، وكأن العمل ول إ اختبار علومات الناقد وقدراته ثقافة واقتدارا على ا دال أيضا، وبالفعل اتسعت ناقشة قضايا لغوية و وية وأدبية وغ ها.

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 39.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 39.

(3) ال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. ص: 30.

(4) أدونيس: الثابت وا تحول.192/2.

(5) عبد ا ميد القط: النقد العر القد ، مكتبة الأ لو مصرية، القاهرة، 1989، ص: 243.

(6) مثل ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 2.

- ور ا تكن مسألة ثقافة الناقد با ع العام لكلمة الثقافة؛ أي التمكّن وا وسوعية، هي ا قصود ا قيقي بقدر ما نلمح بعض الظواهر الأساسية ا رتبطة با مارسة النقدية حد ذا ا؛ ظواهر وضعت حقيقتها مدونة ا عرفة النقدية النظرية ال ملها النقاد القدماء على ا لك، وهي بذلك تل طموح ا شتغل بالأدب التركيز على النص ومباشرته. وهذا بيت القصيد؛ لأن ا شكلة كلها تقييم نص جديد يتحدى السائد ويطرح مشكلات غ معهودة، وقد سبقت ا طالبـ ـة بذلك خلال دفاع ا دث عن أدبم ضد أنصار القد . لقد أدى ذلك إ التركيز على التطبيق، فمما " يزيد أ ية هذا النوع من الدراسة أ ا حقيقة أمرها، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية، أكثر منها نظرية، ضع للأصول ا وضوعة والقواعد ا رسومة، ال تقوم أكثرها على ا نطق والاستدلال، و ضع لقوان التحديد والتقن " [1].

كن القول إذن إ ا حركية نادرة ركزت حول استنفاذ كث من الأدوات مواجهة النص، فهناك جهد كب تفس الآثار وتأويلها وإعادة قراء ا، يشبه أن يكون ريرا للناقد وعلى الأخص من أجل القراءة والتأويل، و ا اهها. ولا يتعلق الأمر جرد شرح للمتون الشعرية وتوضيح أو تبسيط ا، بل اوزه إ البحث ا تعمق ا عا والظواهر والصناعة الشعرية، وا ذ صورة جدال قوي، استمر لأجيال، حول تلف القضايا ا تعلقة بديوان شاعر أو بأسلوبه.

إن هذا ا ع مهم جدا؛ لأنه ا ه إ اولة لميص النقد الأد ائيا من الأحكام العامة، وأدى إ تطوير جزئيات البحث النقدي والبلاغي ومصطلحا ما، كما أعاد النظر كث من مراحل النص وتار ه على النحو الذي نلحظه إعادة قراءة الآمدي والقاضي ا رجا لأشعار الأقدم [2].

وكأن ا مارسة في مطمحا طا ا تردد ت عناوين (الإنصاف) و(العدل) وما إليها، وقد وضح أن النقاد - ينفكوا يؤكدون ن فيهم ا تحاملون- على ا وضوعية والتجرد، فا بحث ارتبط

---

(1) مد بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص:4.

(2) الآمدي: ا وازنة، قيق: أ د صقر، 37/1-52، والقاضي ا رجا : الوساطة، ص: 4-15.

بدعوى وهوس ا ـوضوعية، كما لاحظ ابن الشيخ [1]، وقد كرست دراسة السرقات هذا الطموح، فكان مطلب ودعوى ا ـميع، لكنه ظل طموحا؛ إذ يتجسد ا ـمارسة إلا نادرا.

3- ا ـدل حول ا ـتنـ

" ملأ ا ـتنـ الدنيا وشغل الناس " [2] حيا وميتا، ومثلما حدث مع أ ام، راح النقاد يتتبعون عيونه أحيانا وسقطاته غالبا، حـ أن ا ـدل حول أعماله والقضايا الـ أثار ـا، شكّل ظاهرة و ـطة بارزة مسار النقد خلال القرن الرابع وبعده، حدت بالبعض من ا ـعاصرين إ تتبعها ودراستها[3].

ويشـ إحسان عباس فيما أ ـاه (ا ـعركة النقدية حول ا ـتنـ) إ أن وجوده - كظاهرة جديدة- بعد استقرار تيار ا ـدثـ ، كان " مصدر حـ ة كبـ ة للذوق والنقد معا. فها هو شاعر ـمع بـ القد وا ـديد.." [4]، يوضح بأن ا ـتنـ صدم الذوق مرتـ : " مرةً بشخصه ا ـتعا ا ـتعاظم، ومرةً ـرأته الشعر؛ جرأته الـ تركب ا ـبالغة حـ ـس العقيدة الدينية، وتنتحل آراء فلسفية غريبة، وتستخف بأصول اللياقة والعرف ـاطبة ا ـمدوحـ ورثاء النساء، وتتصرف باللغة تصرف ا ـالك ا ـستبد.." [5].فمن الواضح أن لشخصية ا ـتنـ ، و ـنحاه الشعر دورا كبـ ا إذكاء معاداته وإثارة ا ـصوم لاستهدافه بنقدهم و ـر ـهم، دون التمييز ا ـكم بـ شخصه وشعره. و ـكن للباحث وهو يتناول هذا ا ـدل، أن يلخص بعض ا ـلاحظات ا ـامة:

----

(1) ـال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 35، وينظر هنا إ مسألة ا ـوضوعية " كمكّون ثابت الثقافة العربية الإسلامية. إ ـا ضرورة العلوم الكـ ى الدينية بطبيعة ا ـال. ولكن هل لنا أن نندهش من رؤيتها وهي تستقر ا ـطاب حول الشعر، حـ أن ا ـنظرين الذين ندرسهم هم كلهم قضاة أو موظفون كبار".

(2) هي عبارة ابن رشيق ا ـشهورة. العمدة، ص: 100.

(3) مثل دراسة عبد الر ـن شعيب:ا ـتنـ بـ ناقديه، وشفيق جـ ي: ا ـتنـ ما ء الدنيا وشاغل الناس. وعبد ا ـبوري: أبو الطيب ا ـتنـ آثار الدارسـ . منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1977.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 252.

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 252. وينظر: مصطفى الشكعة: أبو الطيب ا ـتنـ مصر والعراق . عا الكتب، بـ وت، ط1983/1، ص: 91.

أ- إن عنصر التعاظم وا ـرأة، وعدم الرضا عن السائد، عنصر أصيل شخصية ا تن ، فحـ إذا صرفنا النظر - مؤقتا- عن شعره، فإننا ـد طبعه وأطوار حياته ما يسمح ـلاحظة قوة هذه الصفات فيه. فالبديعي يذكر أنه عند أول اتصال سيف الدولة به أنطاكية، اشترط عليه " أنه إذا أنشده مد ه لا ينشده إلا وهو قاعد، وأنه لا يكلف تقبيل الأرض بـ يديه، فنسب إ ا ـنون، ودخلَ سيف الدولة ـت هذه الشروط" [1]، وحـ طعن أبو فراس (357هـ) ا تن لدى الأمـ قال له: إن هذا ا تشدق كثـ الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار عن ثلاث قصائد.." [2]، بل ويذكر أبو الفرج الببغا أن سيف الدولة نفسه كان يغتاظ من تعاظُم ا تن [3].

وهكذا تأصل التعاظم نفسه، وبدت له مكانته ا تميزة و ـله الرفيع، حقا واجبا له؛ ولذا يغتاظ حـ لا ينتصر له سيف الدولة من خصومه [4]، بل إنه يعتـ وجوده عند كافور الإخشيدي مأساة تسبب فيها سيف الدولة " بسبب سوء تدبـ ه، وقلة ـييزه" [5] كما قال. وهذا التعاظم لا حد له، ولنقرأ له قوله [6]:

إن أكُن معجبـًا فعجـب عجيب ـد فوق نفسِه من مزيـ ـ ـد

----

(1) يوسف البديعي: الصبح ا ـنـ عن حيثية ا تن . ـقيق: مصطفى السقا وآخران،دار ا عارف، مصر، 1963، ص: 71. وأبو القاسم الأصفها : الواضح مشكلات شعر ا تن ، ـقيق: ـمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، وا ؤسسة الوطنية للكتاب، ا ـزائر، ط1986/2، ص: 9-10.

(2) الصبح ا ـنـ ، ص: 87. و مطلع الرسالة ا وضحة يواجه ا ا ي ا تن صراحة بصفة العجب والزهو، ص: 10. وهذا التعاظم - فيما يبدو- سبب أساسي ا ـدل حول ا تن ؛ لأن ترفعه عن الاعتراف بالسابقـ عليه وأخذه عنهم، دفع خصومه لإبراز مآخذه وسرقاته.

(3) الصبح ا ـنـ ، ص: 92، ويذكر فيه أنه أهانه عمدا إحدى ا رات. ويعتقد الـ قوقي أن سبب افتراقهما هو ا ـسد من جهة، وتعاظمه من جهة أخرى. شرح ديوان ا تن ، 47/2.

(4) الصبح ا ـنـ ، ص: 87.

(5) الصبح ا ـنـ ، ص: 100.

(6) شرح ديوان ا تن ـلا قوقي، 47/2. وشرح ديوان ا تن : للعكـ ي، ـقيق: مصطفى السقا وعبد ا فيظ شلـ وإبراهيم الأبياري، دار الفكر، بـ وت، ط2003، 323/1. ويبدو أنه لعفيف الدين أ ا ـسن بن عدلان (ت 666هـ) ونسب خطأ للعكـ ي، ينظر: منـ سلطان: الصورة الفنية شعر ا تن : الكناية والتعريض، منشأة ا عارف، ـ مصر، 2002، ص: 245 (ا ـامش).

ب- اختلطت هذا النقاش الدوافع العلمية بالإحن و الدخائل الذاتية؛ ذلك أن التحاسد ونصرة خصوم ا تنـ ، من الأعيان خاصة، بسبب ا كانة الـ احتلها، كان من أهم ركات البحث شعره. وحسب مندور، فإن ا صومة حوله نشأت " منذ اتصاله بسيف الدولة، وذيوع صيته وإ اله ذِكْر الشعراء الآخرين" [1]. بل" يبدو أن خصوم ا تنـ كانوا قد سبقُوا إ ع قواهم ضد الشاعر. وذلك قبل أن يلتف حوله أتباعه، بل وقبل أن يكون له أتباع "[2]. ويوضح بلاشـ أن الكتب والشعراء وأرباب الأدب وكبار رجال البلاط يتوانوا عن حسد ا تنـ على الصلات الـ ينعم بـا، وأثر شعره ا تلقـ ، ونفورهم أيضا من تغطرسه، بل إن أبا فراس -روح العصبة- ينفر منه باعتباره عاميا، ونفاجا، وانضم إليه أبو العشائر الذي عا من نكران ا تنـ ، وابن خالويه الذي عيـ ره بأعجميته، وهزمه ا ناظرة، بل إن النساء شكلن رابطة خلفية؛ فأبو العشائر زوج أخت أ فراس [3]، وكأن الشـ رارة الأو ذه ا ركة ضده، انطلقت لس سيف الدولة على لسان أ فراس بسبب " ا سد والرغبة الوقيعة استجابةً للخصوم أو مرضاةً للحاكم .. وا رص على إذلال ذلك الشاعر ا ترفع عن الشعراء، ا تعا عن الأدباء. كل أولئك فتح باب ا امه بالسرقة على مصراعيه لأ ا أقرب طريق إ ا دم" [4]. وقد ا هت اولا م إ ر ه، كما مر، بسبب كبـ ره

----

(1) مد مندور: النقد النهجي عند العرب، ص: 167، ومنـ سلطان: تشبيهات ا تنـ و ازاته، منشأة ا عارف، الإسكندرية،مصر، 1993 ص: 326.فعائبه حسب القاضي ا رجا " يروم إزالته عن رتبته، و اول حطه عن م لة بوأه إياها أدبه؛ فهو تهد إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته"، الوساطة، ص: 3. ويرجع ا تنـ نفسه ا سد، إ مكانته من الأمـ :

وللحسـ ـاد عذر أن يشحـ ـ ـوا   على نظَري إليه وأن يذوبـ ـ ـوا

فإ قد وصلـ ـت إ مكـ ـ ـان   عليه، سـ ـد ا َـ ـدق القلـ ـوب

الديوان بشرح الـ قوقي، 204/1.

(2) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب، ص: 168.

(3) ر يس بلاشـ : أبو الطيب ا تنـ ، تر ة: إبراهيم الكيلا ، ديوان ا طبوعات ا امعية، ا زائر، (د.ت)، ص: 204-205.

(4) مد عبد الر ن شعيب: ا تنـ بـ ناقديه، دار ا عارف، مصر، ط2 (د.ت)، ص:227. وحسن الإمرا : ا تنـ دراسات ا ستشرقـ الفرنسيـ . مؤسسة الرسالة، بـ وت، ط1/1994، ص:304. وأبو الطيب ا تنـ آثار الدارسـ : لعبد ا ا بوري، 1977.

وتعاظمه، أو التشه ببعض أخلاقه (1).

وتبدو الصلة ب التجريح شخصه، الانتقال إ شعره واضحة، فكأن " خصوم ا تن عندما دوا سبيلا إ إيغار صدر سيف الدولة ضده بوشايا م، يروا بدا من ريح شعره ذاته، ذلك الشعر الذي ل سيف الدولة على أن مي صاحبه، وقد رأى فيه أخلد سجل ده " (2).ولو أعدنا تركيب مسار هذه ا عركة، لتب لنا أن مصا كثـ ة قد تداخلت، ولكنها اتفقت على ضرورة هدم ا تن شخصا وشعرا؛ من أجل الابقاء عليها واستمرارها كم كانت قبل يئه.

1- الشام: كان الأم الشاعر أبو فراس ا مدا ؛ ابن عم سيف الدولة، على رأس خصـ ـومه الناقم عليه (3)، ومثله النحوي ابن خالويه (370هـ)(4)، والشاعر السري الرفاء (ا تو بعد 362هـ)، وقد حسده وقلده شعره أيضا (5)، وأبو العباس النامي (399هـ) الذي لام سيف الدولة صراحة على تفضيله للمتن عليه (6)، بل ألف رسالة عيوب شعر ا تن (7).

وبقدر ما أفادت هذه الفترة (تسع سنوات) ا تن ا وفرت له من استقرار و سن حال، أسست كذلك لكل ما يتعلق با صومة حوله، سواء من حيث الدوافع أو من حيث القضايا نفسها.

2- مصر: وأبرز الناقم عليه هناك هو الوزير أبو ا سن بن الفرات ا عروف بابن حنـ زابة (8)، و كي ا تن فيما روى ابن جـ ، أن ابن حـ ابة (308-391هـ)حينما قرأ قوله:

----

(1) فأبو فراس يؤكد جـ الشاعر وينفي عنه مشاركته أية غزوة، ا نصف، لابن وكيع، ص: 313، بل ذكروا مطاعن علمه ، ا نصف، ص: 288 وما بعدها.

(2) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب، ص: 169.

(3) البديعي: الصبح ا نـ ، ص: 88، وقد تتبع أبو فراس السرقات قصيدته: واحر قلباه، بيتا بيتا.

(4) الصبح ا نـ ، ص: 86-87، بل وطعن فيه، ص: 92.

(5) الصبح ا نـ ، ص: 97.

(6) الصبح ا نـ ، ص: 80-81-82.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 240، وقد نقدها ا ؤلف، 326-534-498. لكنها ضائعة، وا نصف هو ا صدر الأساسي عنها، انظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 270.

(8) الصبح ا نـ ، ص: 113. وتنظر تر ته معجم الأدباء لياقوت ا موي، دار الفكر، ب وت، ط1980/3. 163/7.

أزورهم وسواد الليل يشفع وأنـثَنِ وبياض الصبح يغري

قال: أحضرت كت و اعة من الأدباء يطلبون من أين أخذت هذا ا ع ، فلم يظفروا بذلك! وكان أكثر من رأيت كتبا[1]، وهذه القصة تش بوضوح إ مبلغ اجتهاد ا صوم هدمه. وي ز أيضا مناظريه أبو ا سن علي ا هل اللغوي (385هـ)، وقد قابله وناقشه حول شعر قد [2]. ولكن أهم من تعرضوا له، إ ا هو ابن وكيع الذي ألف سرقاته كتابه (ا نصف) الذي ن بصدده. غ أن هذه البيئة أفادته أيضا من حيث بروز أنصاره أمثال صا بن رشيدين الكاتب [3]، وعبد ا بن أ ا وع، ومناظراه سيبويه ا صري وأبو القاسم بن أ العف الأنصاري [4].

3- بغداد: ي ز ضمن خصومه، الوزير أبو مد ا هل (ت352هـ) الذي أغرى الشعراء به عندما قدم بغداد[5]، فنجد ابن لنكك البصري (ت362هـ)، الذي نقم عليه وهجاه رغم بعده عن بغداد، [6]، وكذلك ابن حجاج (ت391هـ)[7] وابن سكرة، ويبقى ا ا ي (ت388هـ)، أهم خصومه، فقد خدم سيف الدولة مع ابن خالويه، وارتبط بصلة قوية بالوزير ا هل ، بل إنه رسالته يصف لنا انتظاره للمتن ليجيء بغداد وينال منه، ويصف أ ية إرضاء الوزير نقده له، فيقـول

----

(1) الثعا : يتيمة الدهر. قيق: مد ي الدين عبد ا ميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1947. 137/1. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 161/1، وبشرح ا قوقي: 190/1.

(2) ياقوت ا موي: معجم الأدباء، 225/12.

(3) الثعا : يتيمة الدهر، 399/1.

(4) أخبار ابن أ ا وع وابن العف : يتيمة الدهر: 395/1و 417/1، أما سيبويه ا صري (284-358هـ) ف اجع ياقوت: معجم الأدباء، 61/19.

(5) الصبح ا ن ، ص: 143. والثعا : يتيمة الدهر.120/1.ويصرح ا ا ي الرسالة ا وضحة: " ا تثاقل أبو الطيب عن خدمته...سام هتك حر ه، و زيق أد ه، ووكل بتتبع عواره، وتصفح أشعاره.."، ص: 2-3.

(6) الصبح ا ن ، ص: 145. وبعض اذج هذا ا جو ا قذع : اليتيمة للثعا ، 121/1.

(7) ولابن حجاج أهاج ماجنة فيه، مثل قصيدته:

يا ديـ ـمة الصفع صـ على قفـ ـ ـ ـا ا تنبـ ـي

خزانة الأدب، لابن حجة ا موي، 366/2. وقوله - نفس ا صدر-368/2مشبها موضعا ا رأة ونياته:

كأنه شاعر قد جاء من حلب شيخ على رأسه ا لوق طرطور

و اعت ابن رشيق اقات ابن حجاج ا ابتلي به ا تن ، العمدة، 111/1.

واصفا ا ال عند ورود ا تن : "..و يل أبو مد ا هل أنه لا يتمكن أحد من مساجلته ومقارعته، والتعلق بشيء من مطاعنه، وساء معز الدولة أن يرد على حضرته رجل صدر عن حضرة عدوه، و يكن ملكته أحد اثله فيما هو فيه، ولا يساويه م لته يبدي م عواره ويكفي آثاره، ويهتـك أستاره و زق جلابيب مساويه .." [1]، يروي لنا كيف سر ا هل كث ا عندما ع قصة مناظرته للمتن وظهوره عليه [2].

4- فارس: لقي ابن العميد (ت 360هـ) أرجان، وكان يبطن النقمة عليه [3]، ورفض ا تن دعوة الصاحب بن عباد (ت 385هـ) إ أصبهـان، فاكتسب بذلك عدوا قويا [4]، وكانت رة هذه ا صومة رسالة "الكشف عن سرقات ا تن " ألفها الصاحب نفسه.

ج- و تلف ا دل حول شعر ا تن عن ا دل حول سلفه أ ام كون النقاش حول هذا الأخ ، نقاشا هو أصله ب القد وا ديد، بينما ري النقاش حول ا تن ب أنصار ا ديد فحسب؛ إذ اوز النقد آنذاك تلك الثنائية الضدية، وبالتا سيكون التركيز على أمهات القضايا الأسلوبية وحول مشكلات السرقات (والتناص) والعلاقة ب السابق واللاحق والقدرة على الإبداع والتجديد.

وقد أوضح القاضي ا رجا هذه ا سألة بدء الوساطة، وبين أنْ لا صلة ب ذلك الا اع القد وب الا اع داخل جبهة ا دث نفسها[5]. فالنقاش كله يدور إذن داخل (جبهة) ا دث لا غ ، ومن ثَم فلا مع لرفض الشعر ا ديد انطلاقا من معيار الزمن. غ أن هذا النقاش يضمر داخله لونا من الاعتراف بأبوة السابق ومرجعيته، بل وبأحقيته التقد ، وهو-كما يبدو- صورة من صور ا افظة الا يتخلص منها نقادنا القدماء. وإذا كان ا ـدل السابق حول شعرية أ ام

----

(1) الصبح ا ن ، ص: 128، و النص الرسالة ا وضحة، للحا ي بتغيـ ، ص: 7.

(2) الصبح ا ن ، ص: 142.

(3) الصبح ا ن ، ص: 146-147.

(4) الصبح ا ن ، ص: 145-146.

(5) الوساطة، ص: 49. وبعبارة مندور تكن ا صومة حول ا تن " خصومة حول مذهب شعري، وإ ا كانت حول شاعر أصيل"، النقد ا نهجي، ص: 165.

مرتبطا با قابلة ب منهجه و ا نهج الشعري القد ، فإن ا دل حول ا تنـ تركّز حول مفهوم التجديد نفسِه، ونوعه، وكمه؛ أي ب من يعترف له بالإبداع ومن يرفض ذلك.

- ويظهر ا نتج النقدي ضمن هذا ا دل صورة نقد تطبيـقي أساسا؛ أي أنه ابتعد اما عن العناصر الأجنبية عن النص، وقلّ فيه التنظ ، وتعامل مباشرة ودائما مع النص الشعري ا تمثل ديوان ا تنـ . وقد وضح أن هذا ا نـزع من أهم ما يز نقد القرن الرابع، وكان اا اع حول شعرية ا تنـ أهم عوامل تقويته وترسيخه، وهو ما أفاد ا ركة النقدية التحقق من النصوص، والتقليل من ضغط التنظ ، بل و حيصه، وإعطاء دفع قوي ركة الشعر ا دث اا كانت اجة منذ دخو ا القرن الرابع إ نقاد متمرس ، فكان صنيع هؤلاء ا تجادل إيصالا للشعر ا دث إ ذروته.

- وتكمن أ ية هذا ا دل البحث والاجتهاد الذي لعب دورا أساسيا فيه ختلف الوسائل وا ظاهر؛ مثل التفس والتأويل والاحتجاج.. فأعمال ا تجادل من أمثال ا ا ي وابن جـ وابن وكيع وا رجا وسواهم، ترسم صورة رائعة لتفتح الذهن ونشاطه من أجل الوصول إ أعمق درجات تيسرت م لفهم النص و ث الياته، وا سألة لا تتعلق هنا بالتأييد أو الرفض بقدر ما تعطي صورة قوية عن مستوى النقد ودرجة الثقافة.

أ- التراث النقدي حول ا تنـ :

- ابتدأ هذا ا دل حياة الشاعر، وقد شارك فيه أحيانا، وتعدد ادلوه ومناظروه من نقاد ولغوي ، وشعراء، وغ هم..[1]. و ذا السبب، فإن التراث النقدي حول ا تنـ كب ، شارك فيه كث ون ومن عصور تلفة، واتسع لعدد كب من القضايا وا سائل النقدية والأدبية، وا ذ كذلك أشكالا متعددة؛ تفس ا وتأويلا ومتابعة للعيوب وللسرقات..

ولكن ا قصود هنا، ليس ا تابعة ا طية التار ية ختلف الأعمال والظواهر اا شكلت التراث النقدي ا افل حوله، بل ث أهم ما يتعلق بشعره مباشرة ا يفيد ا وضوع:

----

(1) يعتـ منـ سلطان ا الس الأدبية اا حضرها ا تنـ مناقشا ومنقودا أحد الروافد الأساسية اا سا ت تكوينه. تشبيهات ا تنـ و ازاته، منشأة ا عارف، مصر، 1997، ص: 29و32.

أ- **رواية ديوانه:**

فقد اعتـ برواية ديوانه عنه، أو عمن رواه عنه عدد كبـ من العلماء، وأبرز رواته هم أولئك الذين كانوا من أنصاره والمعجبـ به، وعلى رأسهم أبو الفتح ابن جـ (393هـ)، وعلي بن ـزة البصري (ت 375هـ) [1]، و مد بن أ د القاضي الاملي، و مد بن أ د المغر [2]، يقول ياقوت الموي: " ومن عجيب ما مر : ما قرأته كتاب الانتصار المنـ عن فضائل المتنـ ، لأ الـ بن مد بن أ د بن مد المغر راوية المتنـ ، وكان قد رد فيه على بعض من زعم أن شعر المتنـ مسروق من أ ام والبحتري. وله قصيدة عارض بها بعض قصائد المتنـ ، وأخذ المغر يرد عليه فقال: ورأيته استشهد بأ سعيد الـ مؤدب الأمـ أ إسحاق بن معز الدولة أ الـ ن بن بويه، وذكر أنه أعطاه خـطّه بأن قصيدته خـ من قصيدة أ الطيب. قال: ومن جعل الكم هذا لأ سعيد؟ إ ا كم الشعر الشعراء لا المؤدبة. و ثل هذا جرت سنة العرب القد ، كانت تضرب للنابغة خيمة..." [3].كما نقله عنه حياته إ الأندلس والمغرب، زكرياء بن الأشـج الـزائري(339هـ) [4] وابن العـريف (390هـ) [5] وعبد الـ بن أ الـ ـوع (398هـ)

---

(1) ورد معجم الأدباء لياقوت، 224/12: علي بن ـزة البصري صاحب الرد على ابن ولاد المقصور والممدود.

(2) أبو الـ سن مد بن أ د المغر أحد الأعيان والأدباء ـن خدموا سيف الدولة، وهو راوية المتنـ . ترك شعرا وتصانيف، منها كتابان عن شعر المتنـ . معجم الأدباء: 127/17.وعمر فروخ: تاريخ الأدب العر ، دار العلم للملايـ ، ط1975/2، 479/2(هامش).

(3) ياقوت: معجم الأدباء، 188/8.

(4) لقي المتنـ ـصر ودرس عليه ديوانه، رحل إ الأندلس فأذاعه وتناقله الأندلسيون. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأد الأندلس القرن الـامس الـجري، مؤسسة الرسالة، بـ وت، ط1986/2،ص: 30، وهو تيهر ع بتنس من أ الـ صيب: العلاقات الـارجية للرستمية ـودت عبد الكر يوسف، المؤسسة الوطنية للكتاب، الـزائر، 1984، ص: 168-172. وقد ولد تيهرت (تيارت) سنة 310هـ ورحل سنة 326هـ إ الأندلس فدرس الفقه، مصر ـو 346هـ تاجرا، واشتغل بالتدريس الأندلس حـ وفاته سنة:393هـ، ينظر: بلاشـ : أبو الطيب المتنـ ، ص: 285(هامش).

(5) وهو ملقب بابن العارف، حسب بلاشـ : أبو الطيب المتنـ ، ص: 409 (هامش): أبو القاسم الـ سـ بن الوليد، قرطـ رحل إ مصر تو إحدى الغزوات بطليطلة.

وأبو علي صا بن رشدين الكاتب [1]، وغ هم.

بل لقد انتشر شعره وذاع الناس ورواه ا مهور الواسع و ثلوا به، ويروي ابن جـ نقـلا ا تنـ نفسه عن حرا مصري أنه كتب إ امرأته متمثلا بقوله:

بِـ م التعلل لا أهل ولا وطن ولا ند ولا كأس ولا سكن

فأجابته وقالت: ما أنت وا كما ذكرته هذا البيت، بل أنت كما قال الشاعر هذه القصيدة:

سهرت بعد رحيلي وحشة لكم استمر مريري وارعوى الوسن [2]

ومن ذلك قصة ابن العميد [3] الذي دخل عليه الربعي بعد موت أخته، فوجده وا ا، و يكـن لذكرى أخته، بل غيظا من ا تنـ ، قال: " إنه ليغيظ أمر هذا ا تنـ ، واجتهادي أن أ د ذكره، وقد ورد علي نيف وستون كتابا التعزية ما منها إلا وقد صدر بقوله:

طَوى ا زيرة حـ جاء خ فزعت فيه بآما إ الكذب

وأدلّ على ذلك ما رواه البديعي [4] من قصة رجل بغدادي يكره ا تنـ ، فآ على نفسه ألا يسكن مدينة يذكر فيها، وينشد شعره، فهاجر، وكلما وصل مدينة يرحل عنها لسماعه عـن ا تـنـ أو شعره، حـ وصل أقصى بلاد الترك، فسأل أهلها عن أ الطيب فلم يعرفوه، فتوطنها، فلما كان صلاة ا معة، إذا با طيب ينشد بعد ذكره أ اء ا سـ :

أساميـًا تـزده معرفَـ ـةً وإ ا لذةً ذكرنـ ـ ـاها

وكل هذا يدل على مبلغ تداول شعر ا تنـ وروايته وانتشاره حياته، وهو ما يفسر كذلك قـوة اصمه وحسد كثـ من الشعراء والأدباء بل والأعيان له، فكأن هذا الانتشار والـذيوع والقبـول لدى ا تلقـ ول إ عامل من عوامل النقمة عليه ودافع من دوافع ا ط منه، هو ما يفهم فهمـا واضحا من كلام ابن العميد السابق، أو من مقدمات الكتب الـ ألفت سرقاته وأخطائه حـ يصف مؤلفوها إقبال الناس على شعره وتعصبهم له.

----

(1) الثعالـ : يتيمة الدهر، 395/1، و399/1.

(2) الثعالـ : يتيمة الدهر، 118/1-119. والبيتان ديوانه بشرح الـ قوقي، 363/4-369.

(3) البديعي: الصبح ا نـ ، ص: 146. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 216/1.

(4) البديعي: الصبح ا نـ ، ص: 160. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 410/4.

ب- **شروحه:**

حسب عزام، فإن شروحه تتجاوز الأربع شرحا [1]، وهو ما سد حيوية واتساع ا ركة العلمية والنقدية ال قامت حول شعره. وقد تضمنت هذه الشروح ا تنوعة اهتماما بالقضايا ا عنوية؛ بسبب ما يتضمنه شعره من مشكلات تتطلب التفس والتأويل، واهتماما كذلك سائل ف وبلاغية ولغوية، فهي من أهم مصادر دراسة شعره. وقد أخذ شرح الديوان ا اه ؛ الأول شرح كامل للنص برمته، والثا هو نقد؛ أي تأويل و ليل للمع فتركز حول ا شكلات.

فقد لوحظ أن شروح ديوان ا تن تلف عن غ ها؛ أي أنه - بعبارة ال قوقي- "ضرب من التسامح؛ لأن منهم من يضع شرحا با ع ا تعارف، أي أ م يضعوا شروحا تامة كاملة، وإ ا تصدوا لشرح بعض مشكلات الأبيات. أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفس أو سرقات ا تن " [2] ولذا يفرق من سلطان دراسته " ب من شرح الديوان كله، ومن شرح مشكل معانيه، فكله شرح للمعا أساسا للفنون البلاغية بعد ذلك " [3].

و ذا السبب، فإنه من الصعب - منهجيا - الفصل ب النوع ، خاصة وأن القدماء ترا هم وإحصائهم يكتفون الغالب بوصف الكتاب بأنه شرح للديوان، أو لشعر ا تن دون التمييز ب ا ع أو ا نهج ، ما عدا حالات ترك فيها ا ؤلف (كابن ج) مصنفا كل نوع على حدة. والأكثر من ذلك أن أسلوب ا عا ة متداخل؛ إذ يتعرض شارح الديوان إ مشكلات ا عا والقضايا الفنية ضمن شرحه رغم أن منهجه العام هو من النوع الأول.

ورغم ذلك، وانطلاقا من ا ع الواسع للممارسة النقدية، ولكو ا أخذت طابع التأويل والتفس أساسا حول شعر ا تن ، فإننا سنضم هذا النوع الثا إ الدراسات النقدية حوله، فهو الغالب رسائل تؤلف كشرح للديوان با ع العادي، تاز بالتركيز والبعد عن الدراسة ا طية تتبع شعر ا تن كله، بل ت ع إ الدراسة التحليلية، والنقاش النقدي.

ور ا استطعنا التمثيل بأهم شروح الديوان ا عدودة من النوع الأول ا دول التا :

----

(1) عبد الوهاب عزام: ذكرى أ الطيب، دار ا عارف، مصر، ط1956/2، ص: 273.

(2) شرح ال قوقي، 81/1.

(3) من سلطان: الصورة الفنية شعر ا تن (الكناية والتعريض).منشأة ا عارف، مصر، 2002، ص: 244.

ا ؤلف (والسنة ا ذكرة ثل سنة الوفاة)	العنوان
- ابن ج 392هـ	- الفسر (شرح كب)
- الوحيد، سعد بن مد الأزدي 358هـ	- شرح للديوان
- أبو بكر ا وازمي 393هـ	- شرح الديوان
- العروضي أ د بن مد النحوي 425هـ	- شرح الديوان
- ا راسي، مد بن علي 425هـ	- شرح الديوان
- أبو العلاء ا عري 449هـ	- معجز أ د
	- اللامع العزيزي
- ابن الافليلي، أبو ا سن مد الإفريقي ا تيم 441هـ	- شرح الديوان
- الدلفي، أبو ا سن مد بن عبد ا 460هـ	- شرح الديوان
- الواحدي 468هـ	- شرح الديوان
- ابن ال أبو بكر مد بن علي 459هـ	- شرح الديوان
- أبو زكرياء الت يزي 502هـ	- ا وضح
- الوأواء ا ا ، أبو الفرج عبد القادر 551هـ	- شرح الديوان
- الأنباري، عبد الر ن بن مد 577هـ	- ا ا عا
- ا زو ، عيسى بن عبد العزيز 610هـ	- اختصار لشرح ابن ج
- أبو البقاء العك ي 616هـ	- التبيان شرح الديوان
- ابن ا ستو ، أبو ال كات مبارك الاربلي 635هـ	- النظام شرح شعر ا تن وأ ام

ومن هنا، فإن عبارة عزام غ مبالغ فيها؛ بالنظر إ عدد الشروح الكب ال تتوفر لأي ديوان شعري من تراثنا القد .

ج- كتب نقدية:

قد تكون البداية من تتبع أ فراس-كما مر- لسرقات ا تن لس سيف الدولة قصيدته (واحر قلباه). فقد تتبعها بيتا بيتا، وكان يوقفه كل مرة..[1]. وكأن أبا فراس قد رسم للنقاد والشراح من معاصريه ومن جاؤوا بعده منهجا لدراسة السرقات عن طريق الاستقراء، وتتبع الأبيات بيتا بيتا، بربطها ا يشبهها من أشعار السابقة .

---

(1) البديعي: الصبح ا ، ص: 88- 89، وشرح الديوان لل قوقي 80/4.

دراسات للعيوب والسرقات أو اسنه	دراسات للمشكل من معانيه
الصاحب بن عباد (385هـ) - الكشف عن مساويء ا تن - الأمثال السائرة من شعر ا تن ا ا ي (388هـ) - الرسالة ا ا ية - الرسالة ا وضحة - ما وافق أرسطو من شعر ا تن القاضي ا رجا (388هـ) - الوسـاطة أبو العباس النامي (371هـ أو 399هـ) - رسالة حول سرقاته وأخطائه ابن ج (392هـ) - النقض على ابن وكيع و طئته أبو ا سـ بن مد ا غر (راويته) - الانتصار ا ن عن فضائل ا تن ابن وكيع (393هـ) - ا نصـف علي بن عيسى الربعي (402هـ) - التنبيه على خطأ ابن ج تفسـ شعر ا تن أبو جعفر القزاز الق وا (412هـ) - ما أخذ على ا تن من اللحن وا طأ أبو حيان التوحيدي (414هـ) - الرد على ابن ج شعر ا تن أبو منصور الثعا (429هـ) - مسا ة مطولة اليتيمة (ج1) العميـ ـدي (433هـ) - الابـانة عن سرقات ا تن ابن فورجة (455هـ) - الفتح على أ الفتح - التجـ على ابن ج أبو السعادات هبة ا بن الشجري (542هـ) - الانتصار من الاستبصار	ابن ج (392هـ) - الفتح الوه على مشكلات ا تن أبو القاسم الأصفها (410هـ) - الواضح مشكلات ا تن أبو جعفر القزاز الق وا (412هـ) - أبيات معان شعر ا تن ابن فورجة (455هـ) - شرح مشكلات ديوان شعر أ الطيب ابن سيـده (458هـ) - شرح مشكل أبيات ا تن أبو ا رشد ا عري (492هـ) - أبيات ا عا أبو القاسم علي بن القطاع الصقلي (515هـ) - شرح ا شكل أبو ا جاج يوسف الأعلم الشنتمري (476هـ) - شرح ا شكل أبو ا سن علي ابن بسام (542هـ) - سرقات ا تن ومشكل معانيه عبد ا بن السيد البطليوسي (539هـ) - الانتصار من الاستبصار

أبو اليمن زيد بن ا سن الكندي (613هـ) - تعليقات على الديوان أ د بن علي الأزدي ا هلـ - مآخذ ا هلـ على شرحي ابن جـ وأ العلاء ا عري لديوان ا تنـ مد بن عبد الغفور الكلاعي (543هـ) - الانتصار لأ الطيب سعيد بن ا بارك بن الدهان (569هـ) - الرسالة السعدية ا آخذ الكندية من ا عا الطائية ضياء الدين بن الأثـ (637هـ) - الاستدراك على ابن الدهان يوسف البديعي (1073هـ) - الصبح ا نـ عن حيثية ا تنـ	

ب- القضايا ا تعلقة به:

تكاد تكون ا ركة النقدية الـ نشأت حول شعرية ا تنـ فريدة تراثنا، و يقم جدل اثلها حول شاعر إلا ذلك الذي تعلق بأ ام. ولنلاحظ أن النقاش حول ا سائل النقدية اختلط -كما سبقت الإشارة إليه- تلف تلك الأعمال حـ ولو كانت رد شرح للديوان، أو تدوينا لسـ ة؛ ا عل ا تعرض لشعريته أيا كان صصه، ا على ا وض أو على الأقل الإشارة إ بعض ا سائل والقضايا النقدية ا ثارة حوله. و اعتمادا على منهج فـ حصر مد عبد الر ن شعيب تلف القضايا : الدراسات اللغوية (لغوية، و وية، وعروضية)، الدراسات الأدبية (الأسلوبية، ومعا ا تنـ ، وبناء قصيدته، وا وازنات) قضية السرقات ومآخذه من أرسطو [1]. ورأى منـ سلطان أن ا قاييس - وهي نفسها القضايا- الـ كمت نقد شعر ا تنـ ، ويشترك فيها أصحاب ا نهج اللغوي وأصحاب ا نهج الفـ هي: الصحة اللغوية، ووضوح ا عـ ، والكذب والإحالة، والتناسب الفـ ، وا وازنة الفنية، والسرقة الشعرية [2].

(1) مد عبد الر ن شعيب: ا تنـ بـ ناقديه. ص: 53 وما بعدها.

(2) منـ سلطان: تشبيهات ا تنـ و ازاته. ص: 287 وما بعدها.

ور ا أمكن تقليص هذه التفصيلات واختصارها ال عام يضمان تلف القضايا.

- وبالطبع، تل قضية سرقاته ا لّ الأول سجل القضايا ا تعلقة به، وقد سبق ث أسبابا، وا هم أ ا لا تلف عمقها كث ا عن دراسة السرقات لدى شاعر آخر، فهي تقوم النهاية على رد جزئيات أعمال ا تن من معا وعبارات وصور إ ما يفترض أنه أصلها ا وروث (ا سروق) أعمال الشعراء السابق ، رغم أن ا لاف حول صحة كل ذلك أو مداه هو الباعث الأصلي للنقاش ب الأنصار وا صوم.

- كن ع القضايا الأخرى ت عنوان واحد يشملها؛ أي أ ا تتعلق ببنية النص الشعري. فقد ا هت الدراسات والرسائل هنا لبحث العيوب والنقائص، أو ما ي بالأغلاط أو ا آخذ أو الأخطاء مستويات تلفة؛ فراح ا ؤلفون يتتبعون أخطاء تتعلق با ع ، أو بالصورة، أو باللغة. وإذا كانت الأصل، رد استمرار للروح ال دفعت با اه قضية السرقات السابقة، إلا أ ا حررت ا مارسة النقدية - ولو جزئيا- من عملية ا وازنة وا قابلة ا كررة غالبا ب النص وسابقيه، وفتحت ا ال لنقاش أعمق وأدق تستعمل فيه وسائل متنوعة للإثبات أو للنفي.

4 - ابن وكيع وكتابه " ا نصف "

أ- شخصية ابن وكيع وتكوينه:

يصطدم الباحث البداية بقلة ا ادة – التار ية أساسا- ا تعلقة بشخصية ابن وكيع وأطوار حياته، و تار أمام قلة حضوره داخل مدونة ا ياة الثقافية القرن الرابع، رغم أ ية إسهامه، واشتراكه ا باشر معركة أدبية كب ة، بل ورغم كثافة ا ادة العلمية الأدبية كتابه (ا نصف)، وكأنه مثل جده وكيع العا ا ؤلف، حاضر وغائب نفس الوقت.

1- عرف به متر وه على أنه أبو مد ا سن بن علي بن مد بن خلَف [1]، ويستنتج الأثر البارز والدور ا ام الذي لعبه التوجه العلمي لأسرته تكوين شخصيته، فجده وكيع (مد بن خلف) الذي أ ت إليه آنفا قاض مشهور، وهو أبو بكر مد بن خلف الض ، بغدادي مذكور بالفضل والنبل والفصاحة [2]، متعدد ا واهب والاهتمامات العلمية، وصنف عدة كتب، ونظم الشعر على طريقة العلماء على حد تعب ابن خلكان [3]، وقد انتقى ابن كث منه بيت [4]:

----

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. قيق: إحسان عباس. دار الثقافة، ب وت، (د.ت). 104/2. والثعال : يتيمة الدهر.356/1. وا صري: نور الطرف ونور الظرف. قيق: لينة عبد القدوس أبو صا . مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1996/1 ص:116 و139-140. والذه : س أعلام النبلاء، قيق: شعيب الأرناؤوط و مد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1983/1، 64/17. وبروكلمان: تاريخ الأدب العر . تر ة: عبد ا ليم النجار. دار ا عارف، مصر، 1961، 103/1.

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان.107/2. وأضاف: " من أهل القرآن والفقه والنحو والس وأيام الناس وأخبارهم، وله مصنفات كث ة، فمنها: كتاب (الطريق) وكتاب (الشريف) وكتاب (عدد آي القرآن والاختلاف فيه) وكتاب (الرمي والنضال) وكتاب (ا كاييل وا وازين) " وغ ها، ومن كتبه ا طبوعة مصنفه الضخم (أخبار القضاة).ويبدو أن حضور ا د كان الغالب الوسط الدي ، فقد ذكر ابن كث أنه أخذ عن ا سن بن عرفة والزب بن بكار، وأخذ عنه أ د بن كامل وأبو علي الصواف: البداية والنهاية. مكتبة ا عارف، ب وت، ط1985/6. 130/11. وينظر: عباس القمي: الك والألقاب، مكتبة الصدر، طهران، ط1259/5هـ، ص: 445، وابن الفرضي الأندلسي: كتاب الألقاب، قيق: مد زينهم عزب، دار ا يل، ب وت، ط1992/1، ص: 210.

(3) ابن خلكان: وفيات الأعيان.107/2.

(4) ابن كث : البداية والنهاية.130/11.

إذا ما غدت طُلاّبة العلم تبتغي من العلم يوما ما لد الكتب
غَدوت بتشم وجِـد عليهم ومِحبـر أذْ ودفتـرها قل

لكنه خلّص من ب مواهبه مهنة القضاء، فعرف با، وتولاها بالأهواز لعبدان ا واليقي، ح وفاته سنة 306هـ [1].

أما والد ناقدنا فلا يكاد يذكر، ويش شوقي ضيف إ عدم معرفة الأسباب ال دفعت به إ الانتقال من بغداد إ تنيس صر [2]. ونلقى كتاب ا نصف لابنه ما يش إ عنايته بالأدب بوجه خاص؛ إذ ده يروي عنه أشعارا ينقلها الأب اعا عن مشاه العلماء والشعراء أمثال ابن دريد (ت 311هـ) والصو والوشاء [3]، وليس ذلك بغريب من رجل ب لقاض ضليع الفقه والأخبار والأدب. و كن القول إذن إن أسرته هي مدرسته الأو ، لكنها ليست الوحيدة، فقد انتقل إ القاهرة ليستكمل تعلمه حسب شوقي ضيف [4]، ولا ريب أن كثافة ا ادة العلمية (ا نصف) تدل على اطلاع متميز وتعليم جيد تلقاه عن مشاه عصره، ومن أبرزهم شيخه أبو ا سن ا س بن أ د ا هل (ت380هـ) [5]، الذي يعد خصوم ا تن .

- لقد التقى أسرته إذن عنصران: ا نصب والعلم، و ا يشكلان معا رصيده من ا د وا كانة، ورثهما وتأصلا نفسه. رغم بعده اما عن ا شاركة ا ياة العامة، فعمر فروخ يش إ أنه انصرف عن " الكفاح ا ياة للاستمتاع باللهو وحده فلم يعرف أنه عمل عملا ا ياة ولا تكسب بشعره" [6]، وقد يكون السبب ثراؤه الذي " أعانه على انغماسه ا ون " [7]، ومكنه من الترفع عن مدح أعيان عصره.

----

(1) ابن خلكان: 107/2، وابن كث : البداية والنهاية.130/11، وعباس القمي: الك والألقاب، ص: 445.

(2) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات. دار ا عارف، مصر، (1984)، ص: 332.

(3) انظر: ا نصف: لابن وكيع. ص: 292-293-302-388-413...

(4) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات.ص: 332.

(5) حس بن أ د ا هل (ت380هـ) له كتاب "ا سالك وا مالك" ا شهور بالعزيزي، ألفه للعزيز با الفاطمي صاحب مصر ونسبه إ ا ه. معجم ا ؤلف ، لرضا كحالة. مؤسسة الرسالة، ب وت، (د.ت)، 603/1، التر ة رقم: 4538. ويذكر ياقوت: أبو ا سن علي بن أ د ا هل اللغوي من جلساء العزيز، لقي ا تن وناظره، وتو صر 385هـ، ياقوت: معجم الأدباء، 224/12-225.

(6) عمر فروخ: تاريخ الأدب العر ، 581/2.

(7) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات.ص: 332.

وينسجم هذا اما مع ما يقوله ملخصا موقفه ا ياة [1]:

لقد قنعـت همتـي با مـول وصـدت عن الرتـب العاليـه

وما جهلت طيـب طعـم العـلا ولكنهـا تؤثـر العافيـــه

و يتضح من هذين البيت أنه لا يرغب الرتب العالية وا ناصب كرها ا أو عجزا عن بلوغها، بل خوفا ا يتعرض له أصحابا من ايات ومصائر سيئة، وهو ما كان سائدا عصره.

رغم ذلك يبقى كل هذا غامضا، خاصة ح نقرأ ما رواه ا صري القـ وا قوله [2]: "وأخ بعض ا صري قال: كان ابن وكيع يهوى غلاما نصرانيا بتنيس، فلامه فيه بعض إخوانه وقال له: مكانك من العلم والأدب، وشرف الأصل وا ركب [وا نصب] يث اشتهر كل مكان، وظهر على كل لسان، وقد بلغت من الغرام بذا الغلام إ غاية تسوءُ وليك فيك، ويسر با معاديك..". ويضع هذا النص أيدينا على عدة أشياء:

- تع ابن وكيع كانة هامة داخل ا تمع ا صري عصره، والدليل شهرته وذيوع صيته، وهو ما تردد لدى متر يه.

- تعود هذه ا كانة إ : إمكاناته العلمية والأدبية، وشرف أصله وقد مر بنا، أما ا نصب فيبقى غامضا، لكنه يتناقض مع ما اقترحه شوقي ضيف أو عمر فروخ.

- قد يكون منصبه مهما، موظفا ساميا أو مستشارا مقربا، وهو ما قد يفهم من وجود موال ومعادين له، يث يكون متحررا من التزامات الوظيفة ا ددة ومتفرغا نفس الوقت ياته اللاهية. هذا إذا يكن مورد ا يقصد ا صومة الأدبية فقط. وعلى كلّ فإن ابن خلكان يشيـر

----

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 105/2. وورد البيت الأول (لقد رضيت)، ينظر: الغيث ا نسجم شرح لامية العجم للصلاح الصفدي، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1990/2، 47/2.ويضيف شوقي ضيف أنه يفضل ا ون على الرتب كما قوله:

وإن أتوك فقالوا كُـن خليفـتنا فقل م إن عن ذاك مشغـول

وارض ا مولَ فلا ظَـى بلذته إلا امرؤ خامـل الناس هول

واسفك دم القهوة الصهباء تحي به روحي فإن دم الصهبـاء مطلول

عصر الدول والإمارات. ص: 332.وهذا ا وقف (العدمي) شبيه وقف قدوته أ نواس أو عمر ا يام.

(2) ا صري: نور الطرف. ص: 139.

إ دفنه بطريقة تليق بشخص ثري و مهم؛ أي " ا ة الك ى القبة ا بنيت له با " [1].
2- تظهر (تِـنيس) ا نسب إليها، وولد ونشأ وتو با سنة 393هـ [2]، عنصرا أساسيا ضمن العناصر ا كونت شخصيته، وطبعت شعره ناظرها ورياضها و تمعها اللاهي، وقد لاحظ معظم الدارس أ ية هذا الأثر [3]. وبالفعل مع ا ؤرخون وا غرافيون على يز (تنيس)، وقد ساق ياقوت ا موي صورة جد إ ابية للمدينة؛ من أصلها الضارب ذوره التاريخ إ موقعها الرائع، وأهلها ا ذاق البحرية والصناعة وكثرة العلم، إ أصناف أ اكها وطيورها [4]. و د لدى غ ه صورة أخرى تركز على الطبيعة الساحرة ا يبدو أ ا أثرت على سكا ا، فكان ميلهم إ التأنق واللهو، وقد وصفهم ا قريزي بأ م " بون النظافة والغناء واللذة وأكثرهم يبيتون سكارى " [5]، فقد كانت " مدينة الربيع وا مر" كما اها حس نصار[6].

شاعريته:

3- يتداول الدارسون عبارات الثناء على ابن وكيع بوصفه عا ا ومثقفا متميزا، إضافة إ جانب شاعريته، ومن أشهر تلك العبارات تقد الثعا له واصفا إياه بأنه "شاعر بارع، وعا جامع، قد برع إبانه، على أهل زمانه، فلم يتقدمه أحد أوانـه، وله كل بديعـة تسحر الأوهام وتستعبد

----

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 106/2.والذه : س أعلام النبلاء، 64/17، وفيه: " وبنوا على ق ه قبة"!.
(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 104/2.
(3) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات. ص:333. وحس نصار: ابن وكيع شاعر ا مر والزهر (ديوان ابن وكيع). مكتبة مصر، مصر (د.ت)، ص: 5، والداية(مقدمة ا نصف)، ص: ب.
(4) ياقوت ا موي: معجم البلدان، دار ب وت ودار صادر، ب وت، مادة: تنيس. وفيه أيضا ا لاف حول بانيها وأصل تسميتها، وينظر: ابن خلكان، 107/2، وا سعودي: مروج الذهب، دار الأندلس، ب وت، 1965، 384/1. والعمري: مسالك الأبصار، قيق: دوروتيا كرافولسكي، ا ركز الاسلامي للبحوث، ب وت، ط1986/1، ص: 158.وحول صناعة القماش با، ينظر: العقد الفريد: لابن عبد ربه. قيق: أ د أم وآخرين، دار الكتاب العر ، ب وت، 1982، 254/6، ويراجع: أ د أم : ظهر الإسلام. دار الكتاب العر ، ب وت، ط1969/5، 16/2و244.
(5) ا قريزي: ا طط (كتاب ا واعظ والاعتبار بذكر ا طط والآثار، مكتبة ا ث ، بغداد (د.ت)، 177/1.
(6) مقدمة ديوان ابن وكيع (ابن وكيع شاعر ا مر والزهر): قيق حس نصار،. مكتبة مصر، مصر (د.ت)، ص: 5.

الأفهام" [1]، ويقول عنه ا صري: " مشرق الفكر، مونق الشعر، رائق الطلاوة، فائق ا لاوة" [2].

ويبدو أنه قد جانب الأغراض ا عهودة من مدح وهجاء، و صص وصف الطبيعة وا مريات وما يليق بذلك وينسجم معه من شعر اللذة واللهو. ولذلك تبقى صفة ا ون أبرز ملامح شخصيته ال يعكسها شعره، نقرأ له ايته مزدوجته الشه ة عن الزمان [3]:

دونك هذي صفَـ ـةُ الزمان   مشروحـ ـة أحسـ ـن البيان

فَأصغ و شرحها كي تسمعا   ولا تكن ة ـ ـها مضيـ ـعا

وارض بتقليـ ـدي فيما قلتـ ـه   فإن أدرى بـ ـما وصفتـ ـه

ولا تعارضنـ ـي هذا العمل   **فإن شيـ ـخ ا لاهـ ـي والغزل.**

وا ق أن العبارة الأخ ة هي ثابة (إعلان عن هوية)، وقد حدد فيها توجهه اللاهي. وعلى غراره ما نقرأه له، يرد على من دعاه، فيصف له ما ينبغي ض ه على مائدته من أكل وشراب حسب تقاليد تعارف عليها أهل هذه ا الس منذ عهد أ نواس أو قبله [4]:

واعمِد إ ما أنا مِنه واصف   فإن بالطيبـ ـات عـ ـارف

ولذا يضمن معرفته وحكمه الغريبة ال أوحت با إليه حياته العابثة، فيقول مثلا [5]:

ا هل ينبـ ـوع مسرات الف   والعقلُ ينبـ ـوع ا موم والفِكـ ـر

وقد نلمح شيئا من التمرد؛ فقد علّق ابن منظور على قوله:

انظر إ حسن الربيع وما جلّت   فيه عليك طرائـ ـف الأنوار..

دار لو اتصل البقـ ـاء لأهلها   لتشـ ـوقـ ـوا لنعيم تلـ ـك الدار

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الثعال : يتيمة الدهر، 356/1. وينظر: الذه : س أعلام النبلاء، 64/17.

(2) ا صري: نور الطرف، ص: 140.

(3) الثعال : يتيمة الدهر، 368/1. وروي البيت الثا : فاصغ لتحوي شرحها وتسمعا. ديوان ابن وكيع، قيق: هلال ناجي. دار ا يل، ب وت، ط1991/1، ص: 38، وبتحقيق: حس نصار، ص: 93-94.

(4) اليتيمة، 368/1. والديوان (ناجي)، ص: 41.

(5) اليتيمة، 371/1. والديوان (ناجي)، ص: 65.

" أستغفر ا تعا عن ابن وكيع وعن ا صنف إيراد هذا البيت فإنه قال: دار لو اتصل النعيم.. فلم أجسر على ذكره كما ذكراه، وغ ته على هذه الصورة! " [1] ، وا هم أن عنصر الطبيعة واللذة وخصوصا ا مر تلان البؤرة شعره، ويتحدان كث من نصوصه على طريقة أ نواس حيث ضر ا مر ومتع السها رياض الطبيعة، كما يقول [2]:

قم يا غلام أدر علــي بســحرة　　　كأسا كطعم العيش بل هي أطيب

لاسيما والنيل يلمــ ــع فوقــه　　　بدر لوقتِ مغيبــه مــتصــوب

وكأن صفح ا اء درج أبيــض　　　فيه لضــوء البدر سطر مــذْهب

وهكذا ترتسم ذهن قاريء شعره صورة قريبة من صورة عمر ا يام كما تعكسها رباعياته الشه ة؛ فهو شاعر الربيع وا مر، أو شاعر ا لاذّ مصر عهد الإخشيدي وجانب من العهد الفاطمي [3]. ور ا كان تواريه بذه الطريقة عن ا الس الر ية وا شاركة ا انب ا دي من ا ياة الاجتماعية والسياسية بل والثقافية هو السبب إ ال ذكره، وجهل الكث به.

----

(1) سرور النفس دارك ا واس ا مس: للتيفاشي، ذيب: ابن منظور. قيق: إحسان عباس. ا ؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب وت، ط1980/1، ص: 222.

(2) ابن ظافر الأزدي: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، قيق: مد زغلول سلام، ومصطفى الصاوي، دار ا عارف، مصر(د.ت)، ص: 28.

(3) مصطفى الشكعة: أبو الطيب ا تن مصر والعراق . ص: 181.

ب- (ا نصف) أسباب تأليفه، مضمونه، ومصادره.

تاز ابن وكيع بقلة أعماله، وقد يعود ذلك ياته اللاهية وبعده عن ا د والتركيز على حياة الدرس والتأليف، فكل ما يذكر له من أعمال لا يتجاوز ديوانه الشعري [1]، وقد ضمت طبعاته مزدوجته الشهـ ة الغلام النصرا [2]، ومزدوجته فصول السنة، كما يذكر له كتاب "ال هة الإخوان"، ذكر الشيخ مد الطاهر بن عاشور أن نسخة فريدة منه ا كتبة العاشورية بتونس، وأضاف هلال ناجي أن مكي بن طالب قد انتخب منه كتابا جزء اه "منتخب كتاب الإخوان"، كما أورد إطراء ابن عبد ال له ا يوحي بقيمته العلمية [3]، وعدوا كذلك مؤلفاته منظومة " ر الأوهام"، ولا يعرف عنها أكثر من عنوا ا [4].

وإذا استحضرنا ما سبق ذكره عن ا دل الذي قام حول شعر أ الطيب ا تن ، وا ركة النقدية ال واكبته، فإن كتاب (ا نصف) من أهم وأبرز اره، بل به " أكّد لنفسه مكانة ثابتة ب نقاد الشعر العر الأقدم " [5] رغم أنه من الصعب ديد تاريخ تأليفه، إلا أن إحسان عباس يرجح أن يكون قد كتب بعد عام 380هـ، تاريخ وفاة شيخه ا سـ بن أ د ا هلـ لأنه يترحم عليه فيه [6].

ور ا كان ذلك مقبولا لسبب آخر؛ زيادة على ما سبق من تاريخ وفاة شيخه ا ذكور، وهو أن ابن جـ الذي كتب (النقض على ابن وكيع و طئته)، يذكره إجازته ال كتبها بيده لعبد ا بن نصر سنة 384هـ [7].

---

(1) ديوان ابن وكيع، قيق: هلال ناجي. دار ا يل، بـ وت، ط1991/1، وبتحقيق: حسـ نصار: ابن وكيع شاعر ا مر والزهر. مكتبة مصر، مصر (د.ت).

(2) ديوان ابن وكيع، قيق: هلال ناجي،: 25، و قيق حسـ نصار،ص:43.

(3) هلال ناجي : مقدمة ديوان ابن وكيع. ص: 8-9. وينظر: تاريخ التراث العر ، لفؤاد سزكـ ، تر ة: مصطفى عرفة، طبع جامعة مد بن سعود الاسلامية، السعودية، 1984، 13/2.

(4) هلال ناجي : مقدمة ديوان ابن وكيع. ص: 9. و تاريخ التراث العر ، لفؤاد سزكـ ، 13/2.

(5) مصطفى الشكعة: أبو الطيب ا تنـ مصر والعراق . ص: 181.

(6) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 294.

(7) ياقوت ا موي: معجم الأدباء، 12/109-111.

- أسباب تأليفه:

نستخلص من الباحث الذين تعرضوا إ ذلك عدة آراء:

1- أن يكون الكتاب رة ا وجدة على ا تن على النحو الذي مر بنا، فقد كان ابن وكيع أحد معاصري الوزير ابن ح ابة (ت391هـ) مصر، فليس ببعيد أن يكون الوزير هو ا رض على تأليفه [1]. ورغم أن معاصرة ابن وكيع للوزير ا ذكور "قد تبيح شيئا من هذا التقدير، غ أنه ليس فيما وصلنا من كتابه ما يلمح إ ذلك " [2]، فهو تقدير لو من سند دد يعضده ويؤكده، إذ أنه يستند فقط لتعاصر ابن وكيع مع وزير ناقم على ا تن ، عكس حالة ا ا ي ال يصرح فيها دائما بذا التحريض.

2- قد يكون الباعث ذاتيا ضا؛ أي أن الكتاب -كما يقول إحسان عباس [3]- رد " رد شاعر مغيظ على طبقة من ا تعصب لأ الطيب .. خلقوا من حول ابن وكيع جوا لا يستريح إليه، ولا يلائم ما يرجوه لنفسه من شهرة الشعر "؛ أي أنه " من الطبيعي وهو شاعر أن سد ا تن و مل عليه اولا ر ه والنيل من شعره " [4]. ور ا اصطدم هذا ا سبق من اتفاق متر يه على بعده عن منافسة الشعراء التقرب إ الأعيان، فيكون ا سد ا قصود مقتصرا على الصيت والشهرة الأدبية لا غ .

----

(1) هو رأي بلاش : أبو الطيب ا تن ، ص: 398، وشوقي ضيف، رغم أن عبارته:(إرضاء للوزير). عصر الدول والإمارات. ص: 332.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 394.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب. ص: 394-295. وهو رأي مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد العر .ص:162، وحسن طبل: ا ع الشعري التراث النقدي.ص:208. ويعضد هذه الفكرة وجود نفس الدافع لدى الصاحب بن عباد مثلا، إذ كان من أهم دوافع تأليفه رسالته ظن البعض أنه معصوم لا زلل له ولا خلل شعره، الصاحب: الكشف عن مساوىء ا تن . قيق: إبراهيم الدسوقي (مع الإبانة للعميدي)، دار ا عارف، مصر، ط2 (د.ت)، ص: 242، وكذلك العميدي: الإبانة عن سرقات ا تن ، قيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار ا عارف، مصر، (د.ت)، ص: 20-21-22.

(4) عبد العزيز قلقيلة: القاضي ا رجا والنقد الأد . ص:194. وهي عبارة مندور: النقد ا نهجي.ص:182.

3- لكن لميل ما قدمه ابن وكيع صدر كتابه قد يلقي بشيء من الضوء على دافعه إ تأليفه، يقول[1]: " فإنه وصل إ ّ كتابك ا لميل ا وضع، اللطيف ا وقع؛ تذكر إفراط طائفة من متأد عصرنا مدح أ الطيب ا تنـ وتقد ه..حـ لقد فضلوه على من تقدم عصره عصره..وذكرت أن القوم شغلهم التقليد فيه عن تأمل معانيه؛ فما ترى من وز عليه جهلَ الصواب، مع ولا إعراب. وذكرت أ م يكتفوا بذلك حـ نفوا عنه ما لا تسلم فحول الشعراء وا دثـ منه؛ فقالوا: ليس له مع نادر، ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره، وأبو عذره، وكان ميع ذلك مبتدعا، و يكن متبعا، ولا كان لشيء من معانيه سارقا بل كان إ يعها سابقا...وذكرت أنك عارضت دعواهم بأبيات وجد ا شعره مسروقات فادعوا فيها اتفاق ا واطر، ومواردة شاعر لشاعر.. وأحببت إ اء ما عندي إليك، غ متحيـ ـف لك ولا عليك...وما غرضنا ذلك الطعن على فاضل، ولا التعصب لقائل؛ وإ ا غرضنا إفادتك ما استدعيناه، وكفايتك الفحص عما استكْفِيناه؛ لتظهر على خصمك، وتزداد قوة علمك".

و بقراءة هذه الإفادة، نستخلص عدة عناصر:

أ- الكتاب رد على رسالة من شخص هول. لكن عبارته رفع الكلفة اطبته بالكاف مباشرة، تدل على أنه ليس من العلية أو ذوي ا ناصب، فكأنه ند أو صديق.

ب- الرسالة ال تلقاها هي شكوى من أنصار ا تنـ ، يأخذ عليهم صاحبها:

- ا بالغة والإفراط تقد ا تنـ وتعظيمه.
- تفضيلهم ا طلق له، حـ على السابق.
- الاكتفاء تقد ا تنـ والتعصب له بتقليد آراء الآخرين والانطباعية والإتباع وعدم لميل شعره وتأمله ودراسته.
- التـ ئة ا طلقة للمتنـ من السرقة و الإتباع، مع أن ذلك سبيل الشعراء كل عصر.
- احتجاج صاحب الرسالة على أنصار ا تنـ وإبرازه لبعض سرقاته، قابلها الأنصار بأنه رد اتفاق للخواطر.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف. ص: 1-2-5.

ج- ا طلوب تقد ابن وكيع سا ته، غ متحيز لكاتب الرسالة ولا عليه.

د- ا دف تقد عمل كاف لصديقه ليمتلك العلم وا جة ال كنه من الظهور على خصومه.

فالكتاب هو **توف لأدوات علمية ومنهجية لنصرة طرف على طرف آخر ا صومة؛** ولكنه يطمح لوقت نفسه لتحقيق التجرد وا وضوعية ! وأهم من ذلك نزعته لتعليم القارىء و كينه من وسائل النقد وا وازنة.

والنقطة الأساسية هذه العناصر، هي إنكار أنصار ا تنـ عنه سرقة معا سابقيه أو تأثره خطاهم، وهذا الإنكار، أو " ادعاء الابتكار كان السبب الرئيسي تأليف كث من الكتب ا اصة بالسرقات ذلك العصر" [1]، حيث ترد نفس الفكرة لدى كل من الصاحب بن عبـاد، [2] وا ا ي [3]، والعميدي [4]. وهو ما يوضع عادة ت عنوان التحاسد؛ لأن إنكار الابداع هو إنكار ضم للإجادة والتفوق.

وكأن التقابل هنا بـ موقف الفن:

- موقف يعتقد أن الابتكار عمل متفرد لا علاقة له بالسابق.
- موقف يعتقد أن الأخذ عن السابق أمر طبيعي بل وضروري- فنيا وطبقا للتشريع النقدي القرن الرابع- وليس قطع الصلة بالسلف شرطا من شروط الإبداع.

ومن الطبيعي أن يكون ابن وكيع ضمن أصحاب ا وقف الثا ، لكنه مثل نقاد القرن الرابع، يضع شروطا للأخذ، هي مدار ثه كله.

ويذهب قق ا نصف إ أن ابن وكيع كان ينشد الإنصاف، وأن هدفه ديد مكانة ا تنـ بـ شعراء العصر [5]، أي أن عمله نقدي علمي خال اما من كل امل أو موجدة. وسنتابع هذه ا سألة حـ دراسة عنصر ا وضوعية منهجه النقدي.

----

(1) حسن طبل: ا ع الشعري التراث النقدي،حسن طبل، ص: 208، ومقدمة قق ا نصف؛ رضوان الداية، ص: د.

(2) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء ا تنـ ، ص: 242و 250.

(3) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 6.

(4) العميدي: الإبانة، ص: 22.

(5) رضوان الداية: مقدمة قيقه للمنصف، ص: هـ .

مضمونه:

خضع "ا نصف" نهجية دقيقة اتبعها ا ؤلف رص وعن وعي، و كن أن علە قسم كب ين:

أ- قسم نظري تعليمي، غايته مد مراسله ا تلقي ا تقْوى به معرفته بنقد الشعر، فائقه ومقصره [1]، ويتكون القسم من جزأين:

- جزء خاص بأنواع السرقات؛ ا ذمومة وا قبولة.
- جزء خاص بالبديع وأنواعه.

ب- قسم تطبيقي على شعر ا تنـ بيان سرقاته وعيوبه، وهو ا زء الأكـ ، بل وا دف الأساسي من البحث كله.

وبذا، فإن الكتاب لا يأخذ شكل التحامل ا طلق أو الانتقاص الساذج للمتنـ ، بل يسعى ليكون (تـ يرا علميا) وقف نقدي داخل ذلك ا دل ا تدم، ولذا يؤكد ا ؤلف مرارا على أن هدفه ليس نقد السرقات فقط –رغم أ ا تبقى الأهم- وإ ا الوقوف أيضا عند "مع مستحيل، أو بيت لفظه غث، أو إعراب فاسد.. احتراسا من توهم الغفلة علينا" [2].

ومن الواضح أن القسم التطبيقي هو ا الأساسي دراسته؛ لتعلقه بغرض الكتاب وهدفه.

ويستنتج من دراسة منهجه عدة ملاحظات:

1- "ا نصف" ث تطبيقي أساسا، رغم ا زء النظري الذي جعله ا ؤلف بداية كتابه، ولا هدف منه إلا شرح منهجه والعناصر الـ سيعتمدها التطبيق، فغايته تـ ير أحكامه اللاحقة.

2- ا نصف مسح شامل لنص ديوان ا تنـ ، من أوله إ آخره [3]. مرتبا حسب نسخة الديوان الـ توفرت لديه، ويرى إحسان عباس أنه " يفيدنا فائدة جليلة قيق الترتيب الذي رآه للديوان، وهو تلف عن الصورة الـ نشرها الدكتور عبد الوهاب عزام مواضع " [4].

3- يعتمد ا ؤلف على حشد معرفة أدبية وشعرية هائلة، وهو أسلوب ينسجم اما مع طموحه إ تقوية موقف خصوم ا تنـ ؛ إذ تلعب النصوص دور الشواهد، وكلما زادت قويت ا جة. وا ق أن

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 85.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 48.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 87.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 300.

هذا ا انب بارز جدا ثه؛ إذ يساوي حجم الأشعار والنقول حجم كلام ا ؤلف أو يزيد عليه.

و كن أن نبدأ بالوقوف عند حجم وطبيعة النصوص الشعرية ال اعتمدها دراسته. فنضبط قائمة بالعدد التقري للشعراء (بسبب وجود ك وألقاب و وها) الذين وردت نصوصهم كتابه ا دول التا :

الفترة	عدد الشعراء	النسبة ا ئوية
العصر ا اهلي	33	%16.09
العصر الإسلامي	47	% 22.92
العصر العباسي	125	%60.97
ا مـ ـ ـوع	205	

ومن الواضح أن الأدب ا دث يغطي أك مساحة من النصوص ال اعتمد ابن وكيع التمثل با أو مقابلتها بأبيات ا تن ، وهو ما يؤكد ملاحظة ي الدين صبحي عن كثرة ما احتج به من الشعر ا دث [1]. ور ا كان السبب انقطاع الشقة عن الصراع ب القدماء وا دث ، وتركـز الـصراع وا نافسة ب ا دث فقط، كما أن الا ام بالسرقة ارتبط كث من الأحيان بالطائي ومن إليهم من أعلام العصر العباسي. ولتأكيد ذلك أكثر كن تقد اولة تقريبية لإحصاء النصوص وتوزيـع أعدادها على العصور ا دول التا :

موع النصوص	1280 + 120 اهيل	النسب ا ئوية (بلا اهيل)
ا اهلية	80	%06.25
الإسلامية	109	%08.51
العباسية	1091	%85.23

فكأن ا عني بال اع هو بالدرجة الأو شعراء العصر العباسي، الذين ظل ينظر لعملهم على أنـه ا صدر الأساسي لأدب ا عا ، وهو ا صطلح الذي اعتمد وصف شعر أ ام مـثلا. وإنكـار ا تن للأخذ من غ ه هو إنكار لفضل ا درسة ككل نظر ابن وكيع، فمن الطبيعـي أن ـاول تأكيد إثبات الأخذ من الشعر ا دث أساسا.

----

(1) ي الدين صبحي: ا عركة النقدية حول ا تن ، لة الفكر العر ، طرابلس، ليبيا، العدد 14، السنة الثانية، 1980، ص: 182.

ور ا كان مهما كذلك الوقوف عند بعض الإحصائيات الدالة الأخرى، وال نكتفي فيهـا بأبرز شعراء الأدب العباسي الذين أكثر ابن وكيع من الاستشهاد بأشعارهم، وذلـك ا ـدول التا :

الشاعر	عدد النصوص
ابن الرومي	172
أبو ام	168
البحتري	128
ابن ا عتز	65
أبو نواس	65
مسلم بن الوليد	41
ديك ا ن	28
أبو العتاهية	22
بشار بن برد	17
ابن أ فنن	16
العـكـ ـوك	13
أبو الشيص	13
ابن دريد	12
ا بزرزي	11
علي بن ا هم	11

وتصدر ابن الرومي لقائمة الشعراء الذين اعت هم ابن وكيع مصادر أساسية لشعر ا تن ، يرجعه ي الدين صبحي لكون دأب ابن وكيع " البحث عن ا عا ، فقد جعل ابن الرومي ا جة ال تج با على كثرة ا عا وحسن توليدها.. لذلك يقل اعتماده نسبيا على أ نـواس والطـائي ، بـل ومشاهير ا دث عموما " [1].

ومن أهم ما يشـده الباحث كذلك كتاب (ا نصف)، سعة الـمادة العلمية ال تضمنها

----

(1) ي الدين صبحي: ا عركة النقدية حول ا تن ، ص: 182.

واعتمدها ا وانب النظرية و وها؛ ولذا وصفت مادته بالعلم الغزير [1]. وللنظر أهم ا صادر ال اعتمدها:

ا صـ ـ ـدر	عدد النقول
وا ـ ـده	7
جده وكيع (من كتابه)	1
الصو	4
قدامـة	4
علي بن هارون	4
الأخفش	2
ابن ا راح	2
ابن دريد	1
ا د	2
ابن قتيبة	3
ا احظ	2
النامي رسالته عن ا تن	7
علي بن زة راوية ا تن	5
رسالة لابن وهب	1
أستاذه ا هل	3
ابن ج	3
سيبويه	1

و كن الإشارة أيضا إ ثعلب والزب بن بكار وابن ا عتز وابـن بـسام وأ الطيـب ا ريـري وجالينوس وكتاب ا ماسة وغ ها.

----

(1) مد رضوان الداية: مقدمة قيقه للمنصف، ص: ي. وينظر: ي الدين صبحي: ا عركة النقدية حول ا تن ، ص: 182.

وا ق أن وفرة ا ادة العلمية النقدية والأدبية ا بثوثة دراسته تثبت عددا من ا لاحظات:

- تنوع هذه ا ادة، وعدم قصر الاطلاع والوسائل النقدية على الأدوات البسيطة ا تداولـة، بـل يتقاطع فيها اطلاعه النقدي الأد بقضايا النحو والفلسفة والتصوف والفقة [1] وما إليها.

- روايته عن أبيه وجده و ا ينقلان مثلا عن الوشاء وابن دريد تدل على تأصل عنصر العلم فيها، وأنه تلقى ثقافة جيدة داخلها. بل إنه يصرح أحيانا أنه وجد أهله معة علـى مـسألة نقديـة أو بلاغيـة [2]، ا يوحي بتداول هذه ا سائل بينهم.

- أن إظهار عنصر الثقافة لدى الناقد كما سبق ملاحظة إحسان عباس، عنصر مهـم هـذه ا صنفات؛ وهو ما يعكسه هذا الكـم الكب من النصوص والنقول.

----

(1) يراجع مثلا: ا نصف، ص: 101-262-448-577.

(2) ا نصف، ص: 83.

الفصل الثاني

النقد والناقد عند ابن وكيع

1 - الوظيفة وا صطلح

2 - الناقد

ثقافة الناقد

3 - آليات النقد

ابن وكيع وا نهج

ا وضوعية

الفصل الثا

النقد والناقد عند ابن وكيع

ثل هذا ا بحث مصنف ابن وكيع أ ية خاصة، وتتردد فيه كث من القضايا ال تتصل بالنقد أو الناقد سواء من حيث الوظيفة أو الآليات و ا نهج. وليس ذلك غريبا لأن عمله لا ـرج - الأصل- عن اعتباره دراسة نقدية، أو ارسة تطبيقية تستهدف شعر ا تن ؛ أي أنه النهاية

موقف ناقد   مواجهة نقاد آخرين، ا   عل شخصية الناقد وطبيعة عمله موضوعا حاضرا ا دل والا اع حول الشعراء.

1- الوظيفة وا صطلح:

لقد أ ت قضية الناقد على ا شتغل   بالأدب منذ عهد ابن سلام، وقد مر بنا   الفصل الأول أن الشعراء وجدوا   طرح ا سألة خ   ما يدعم موقفهم لإ اد مساحة لشعرهم ا ديد ا دث؛ باعتبار أن ييز الناقد ا ق عن غ ه من ا ثقف   والعلماء، هو إقصاء للغوي   وا افظ عامة، ولأنه أهم ما ينطلقون منه   سبيل قيق ذلك؛ فهو أقرب إ   النص الأد   وا مال الف   من اللغوي   والرواة عموما. وكان ظهور جيل النقاد ا تخصص   القرن الثالث خ   ما ساعد على حسم القضية، وساهم   ديد ملامح الناقد، على النحو الذي قرره ا احظ مثلا، غ   أن القرن الرابع هو الفترة ال   فيها تقعيد ا صطلح ائيا، وضبط بعض مواصفات ا مارسة وأصحا ا.

وا طاب النقدي لابن وكيع يضمر عددا من القضايا ال   ص النقد والناقد، فلم تغب هذه القضية   خضم ا عركة ال   دارت حول ا تن ، رغم أ ا بدت   سومة بالنظر إ   فترة أواخر القرن الرابع، ال   كتب فيها كتابه "ا نصف"، فرغم أنه يتحرر من دقة ا صطلح أحيانا، فيستعمل بدائل شائعة   الفترات الأو   من تاريخ تقعيد النقد الأد ؛ فيذكر قدامة بن جعفر بوصفه من "جهابذة الشعر" [1]، ويورد آراء نقدية ن   اهم مرارا "متأدبـو العصر" [2]، أو "ا دثون من أدبائنا" [3]، أو "بعض الأدبـاء" [4]، وأهم من ذلك مصطلح كرره عـدة مرات، وهو: "العلمـاء

----

(1) ا نصف، ص: 7.

(2) ا نصف، ص: ص:1.

(3) ا نصف، ص: 65 و1.

(4) ا نصف، ص: 1.

بالشعر" [1] ...وقد لا تكون ا سألة رد تأس ا صنف   ا وسوعي ، أو ض التنويع، بل إ ا   في أحكاما ومواقف من قضية طا ا شغلت الناقد القد ، وهي التخصص؛ إذ يبدو مستوعبا للمسألة من حيث شرعية التطرق للقضايا الدقيقة للأدب، وهي ا همة ال   ينهض ا الناقد الكامل ا تميز الذي توفرت فيه شروط الناقد ا ق، سواء من حيث تكوينه ومؤهلاته، أو من حيث طريقة معا ته

النقدية، ومن هنا يتمكن من إخراج "ناقص النقد" [2] أو "ضعيفه" [3]؛ لأن رأيه أو بالأحرى حكمه لا ينطوي على الصحة ا رجوة من العملية كلها.

وقد ورد مصطلح " العلماء بالشعر" سياق هدف من ورائه إ إبراز أثر التخصص، فوصف بعض مروياته الأخفش بأنه "من العلماء بالشعر" [4]، و روى قول الأخفش نفسه يصف الأصمعي وا لميل بعدم وجود "مثلهما علم الشعر" [5]. ومن الواضح أن كل هذا يؤكد فكرة صص الناقد وكونه متميزا عن غ ه، وصاحب ا ق مباشرة النص والتعرض ماليا ته؛ ولذا يورد ا صطلح نفسه سياق جدله حول شعرية ا تنبي واصفا رأي أحد ا فسرين (وهو ابن ج) بأنه "تفسـ وي غ عا بالشعر" [6]، وبذا ينتقل تقييم رأي الناقد ا صم إ تقييم الناقد نفسه، وكأن خطأ التفسـ الذي قدمه خصمه لا يعود إ مستندات الرأي وإجراءاته ا نهجية بل إ غلبة وظيفته كنحوي على اولته كناقد؛ ولذا ينفي ابن وكيع مبدئيا إمكانية وض النحوي همة

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ا نصف، ص: 55 و 478، و79.

(2) ا نصف، ص: 277.

(3) ا نصف، ص: 285 و364.

(4) ا نصف، ص: 55.والأخفش أبو ا سن علي بن سليمان ا عروف بالأخفش الأصغر، وي بغدادي، من تلامذة ا د وثعلب. تو سنة 315هـ ، ينظر: ا زهر: للسيوطي، قيق: مد جاد ا و ، ا كتبة العصرية، صيدا، 1987، 454/2.

(5) ا نصف، ص: 56. والعلم عند القدماء: بديهي، وضروري واستدلا ، والباقلا يعتـ العلم استدلالا، ومنه ربطوا بـ العلم والصناعة إذ تعـ العلم ا ضبوط بقواعد دقيقة تؤدي إ التمكن منه، و اللسان: الطبع ابتداء صنعة الشيء، وفكرة الصنعة أساس الفهم، وهدفها اكتساب الطبع أو تنميته . دي أ د توفيق: مفهوم الابداع الفـ النقد العر ، ا يئة ا صرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص:121 وما بعدها و144.

(6) ا نصف، ص: 478.

النقد "وليس النحو من صناعة الشعر، وإ ا تقع على معا الشعر فِطَـن الذّهـناء، وتستخرجه قرائح العقلاء" [1] ويعـ عن ذلك شعرا يضمنه شيئا من السخرية من شعر النحاة [2]:

عليـك بالنحو لا تعرض لصنعتنا　　فإن شعرك عندي أشهر الشـهر
لو كان بالنحو قول الشعر مكتسبا　　كان ا لميل به أحظـى من البشر

ومن ، فإن النقد يتجه إ التخلص من الانطباعية والار ال أو اللا ـصص الذي رافق سلطة الرواة واللغوي وعهد الرواية عموما، ليتحول إ معرفة ووظيفة ـددة تتطلب الاحترافية والتخصص، وهو ما يع عنه ـصطلح "علم الشعر". غ أن الباحث يستطيع أن يلاحظ ورود هذا ا ـصطلح سياق ـقيق وظيفة الناقد وإبعاد غ ه عن الدراسة ا ـمالية للنص الشعري، لكنه يتقيد ـصطلح "نقد" و "ناقد" خلال دراسته ـعا وبنيات النصوص، و ـكن أن يتضح ذلك بشكل أفضل من خلال ا ـدول التا :

مصطلح "نقد" و "ناقد"	الصفحة	مصطلح "علم الشعر"	صفحة
- ونقد الشعر صنعة	79	- الأخفش من علماء الشعر	55
- ضعيف النقد	75-285-352-364	- علي بن هارون كان من علماء الشعر	68
- ناقص النقد	277	- ا ـليل والأصمعي (قول الأخفش)	56
- جيد النقد للشعر	479	- قدامة من جهابذة الشعر	7
- معرفتك بنقد الشعر	5-65-85	- ابن جـ ليس عا ا بالشعر	478
- ـتاج إ ناقد	192	- كثـ من العلماء..	79
- نقد من يساجل أبا الطيب	535		
- تقصـ نقد	4		

----

(1) ا ـنصف، ص: 398.

(2) ا ـنصف، ص: 398. والبيتان ديوانه، (ـقيق: حسـ نصار)، ص: 65.

من هنا، ـده يعتـ العمل الأد أو بعض دقائقه مستعصيا، " ـتاج إ ناقد" [1]، وكأنه ـد هذه العبارة، و كلمة "ناقد" بالذات، ما يكفي للدلالة على الشخص ا ـرجو وا ـقصود ـباشرة النص، ا ـعله يتبـ مصطلح "النقد" ويستعمله بشكل واسع ودقيق، وهو ما يدفع إ الإحسـاس باعتماده ـائيا أواسـط القرن الرابع و ـاياته [2]. بل لقد احتل كمصطلح وكآليـة أ ـية كبـ ة داخل مصنفه؛ ولا ريب أن عمله لا ـرج - الأساس - عن ا ـمارسة التطبيقية لتلك الآلية. ورغم ذلك، فإن ضبط مدلوله لديه يتطلب فحصا ومتابعة.

كن أن نعتمد كمنطلق عام أو عبارته الصر ة: " **ونقد الشعر صنعة** " [3] وترد مرة أخرى حول عمل الشعر من خلال تنويهه بنقد وآراء علي بن هارون، بأنه " كان بصناعة الشعر عارفا" [4]. وتتضمن مفهوما مهما خلّصه من واقع ا دل وا مارسة النقدية من خلال الصراعات السابقة خاصة ب القدماء وا دث . وسيأخذ هذا الصراع مظهرا آخر ح ينتقل النقاش ب نقاد يؤمن يعهم بأ ية الأدب ا دث؛ إذ سيتركز على مسألة ا عرفة النقدية وحجمها وعلى ا وضوعية، وغ ها من ا سائل.

2- الناقد:

لقد انعكس ا دل حول شاعر كا تن ، فأدى إ إعادة النظر الناقد نفسه؛ رغم أن غ ه من الفئات ا ثقفة الأخرى يعد مقصودا الغالب، ولذلك فإن تصادم الآراء والترجيح بينها هو الأصل حكم على موقف الناقد تد إ عمله و ارسته نفس الوقت الذي مورس فيه على الشاعر، وإذا كان الانتقاص من ا تن يعتمد آليات مثل ث السرقة وا طأ وما إليها، فإن الناقد سيقابل بأوصاف أخرى وتعتمد بشأنه آليات مغايرة.

----

(1) ا نصف، ص: 192.

(2) ينظر: رجاء عيد: ا صطلح النقدي التراث النقدي، منشأة ا عارف، مصر، ط2000، ص: 29. فنضج ا عارف السابقة وتر ة كتب أرسطو أدى - نظره - إ استقرار دلالة مصطلح "نقد" تلك الفترة التمييز والتفس والإعلاء أو الانتقاص حسب القيمة الفنية للنص.

(3) ا نصف، ص: 79.

(4) ا نصف، ص: 68.

وما أعلنه ابن وكيع من أن " النقد صنعة "، جعله يؤمن أن النقاد أنفسهم يتفاوتون؛ فيهم ا تمكّن من "الصنعة" ا تحكم آليا ا وأدوا ا، وفيهم من هو أد من ذلك. وبعبارته فإن بينهم "جهابذة الشعر" و "علماؤه". و يتحدث مقابل ذلك عن " ضعيف النقد" [1] الذي يتوهم، أو يظن [2]، وعن "ناقص النقد" [3]، والناقد ا تكلف ا تعسف [4] ا عل العنصر الدقيق الشعر " لا يفطن له إلا كل جيد النقد " [5]. فجودة النقد أو صحته مرتبطة بالفطنة، فكأن العمل النقدي قد ول إ تنقيب و ث أعماق النص اعتمادا على قدرات متميزة.

- ثقافة الناقد:

يؤكد ابن وكيع على أ ية عنصر الثقافة للناقد، وهي بالنسبة إليه "معرفة نقدية" ضرورية ن باشر دراسة النص و ث الياته، أو موازنته بنصوص أخرى، ا كم بينها. فا سألة تعود أصلها إ عنصرين رئيس يتحكمان طبيعة وظيفة الناقد نفسها على النحو الذي أصلها عصره والقرن السابق عنه كذلك:

- ارتباط النقد بفكرة ا كم و ارسته؛ أي ا كم على النص الشعري وإ اء عملية "التحليل" به، على أساس أن هذا ا كم هو ما يتضمن عادة (ييز ا يد والزائف) ..وهي نتيجة للتخصص الذي سيجعل الناقد مرجعا معترفا به ال اختصاصه... فا مارسة النقدية تقتضي (إصدار) ا كم، خاصة وأن التطبيقات دارت الغالب إطار ادلات ونزاعات، صورة موازنات ب الشعراء تغذيها العصبية والأهواء، وهذا ا كم لا كن أن يصح دون ثقافة عميقة ودراية أيضا؛ و ذا يقول لصديقه إن معرفتك النقدية إذا قويت علك قادرا أن "تفاضل ب الشعراء بأصل وتنطق بعدل" (6).

----

(1) ا نصف، ص: 364.

(2) ا نصف، ص: 285.

(3) ا نصف، ص: 277.

(4) ا نصف، ص: 93.

(5) ا نصف، ص: 479.

(6) ا نصف، ص: 5 و 85.

و ذا يرفض أن وض بلا علم، بل ولا يتردد الاعتراف بنسبية عمله وأحكامه، باعتبار استحالة ا عرفة ا طلقة عند الناقد "ولسنا نضمن إيراد يع سرقاته وإ ا نذكر لك ما بلغنا علمه من مأخوذه. و ن ن أ إ الناظر كتابنا من ادعاء الإحاطة ميع ما سلبه، ومعرفة لة ما اغتصبه؛ لأن لا أدعي رواية يع الأشعار. ولكل عا زيادةٍ على ما أوردت أن يورد منها ما أغفلت، غ طاعن علي ولا ناسب تقص ا إ ّ؛ لأ حفظت ما يبلغه وحفظ ما يبلغ . وأعوذ با من ادعاء ما لا سنه، وتعاطي ما لا نتقنه" (1).

فالثقافة الضرورية الواسعة للناقد، مهمة جدا انطلاقا من موقف فكري عام - كم التوسط ا لاف " والإنصاف"- كما لاحظ ال الدين بن الشيخ، الذي أسقط عملية ا كم والقضاء بشكل عام على عملية النقد؛ بسبب تضمنهما آليات متشابهة خاصة ما يتعلق با وازنة وا فاضلة وما

إليها. وسيكون هذا المدخل ضروريا وموفقا لإدراك القدماء لقضية الموضوعية والإعلاء من شأن هذه الممارس.

فيفترض أن يتخلص النقد من موجة الطعن أو التقليد، وتبدو المسألة في إطار المقارنة مبدأ العدل ووظيفة الحكم في القضاء ذات أساس وبعد أخلاقي، ولكنها في سياق النظرية النقدية تعود إلى أهمية الإجراء في التطبيق ودوره في صياغة النتائج؛ أي تأثير كونها تأخذ صورة الأحكام والقراءات بناء على حجج يرضاها العقل، وتؤيدها قوانين النقد نفسه.

- تخصص الناقد وافتراقه عن غيره مما يجعله صاحب مؤهلات لا تتوفر لدى الفئات الأخرى. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد الذكاء والفطنة التي أثنى عليها كثيرا [2]، لكن بالثقافة النقدية التي ليست بالضرورة المعرفةَ النحويةَ وما إليها، بل إنها نوع خاص من المعرفة. وفي مصنفه الذي انبنى على حديث إلى صديقه يبين له أن ما ذكره له من معلومات علمية نظرية حول السرقات والبديع هدفه أن "تقوي به معرفتك بنقد الشعر، فائقه ومقصره" [3]. وينبغي أن نلاحظ هنا علاقة ابن وكيع بمتلقيه، فلجوء السائل إليه هو كناية أخرى عن استقلال الناقد واحترام تخصصه، وقد كان منطلق

----

(1) المنصف، ص: 48.

(2) المنصف، ص: 4-5.

(3) المنصف، ص: 85، و65 وتنظر ص: 5.

تأسيس الكتاب كله في صورة حوار بينهما (حتى وإن غاب الطرف الثاني)، فالنص النقدي كان ثمرة جدل أو حوار، مما استتبع مساهمة مرجعية تتنوع - بسبب طبيعة قطبي الحوار- إلى الفوقية؛ أي:

السياق	المضمون	النتيجة	طبيعتها
حوار صديقه ←	سؤال وشكوى ←	طلب توضيح	تعلم- استنصار
المؤلف يتكلم ←	السرد ←	شرح- نقد-تعليم	فصل- فوقية تعليمية

والمساهمة الفوقية تعني الطبيعة المرجعية للمساهم، بحكم تخصصه وتمكنه وقدرته على التوضيح والنصرة، من هنا تقع على كاهل الناقد وظيفة مركبة إضافة لمهمته العلمية النقدية: النصرة والتعليم. ويندرج هنا مطلب تلقي النص النقدي نفسه؛ إذ ليس المطلوب خلق أتباع يكتفون بالتسليم وترديد النتائج والتعصب لها، بل تكوين وعي بالمسائل [1]؛ إذ يؤكد مرارا على أن المقصود هو تحكيم صديقه

أدوات النقد ووسائل ا فاضلة والتقييم. ولذا انبنت مقدمة الكتاب على ديد عدة أهداف؛ كالنقد، والكشف، والتعليم، والتوضيح.

ولا ريب أن ثقافة الناقد قد طرحت من خلال قضية السرقات بشكل لافت، و ذا ربط إحسان عباس بـ نشأة القضية وطغيا ا على نقد القرن الرابع، وبـ اتصال النقد بالثقافة، فهي " اولة الناقد أن يثبت كفايته ميدان الإطلاع" [2]، و عبارات ابن وكيع ما يؤكد هذا ا ع . ففي مواضع كثـ ة يعلل إضافاته وشروحه وتطرقه إ مسائل أقل أ ية با وف من اعتقاد القارىء جهلَه أو عجزه، فيشـ مثلا إ أن بعض ا عا ليس " ا يعـ باستخراج سرقته، ولكن اف من ناقص النقد أن يتوهم أننا جهلناه، فلذلك نذكر مثالا منه احتياطا" [3]، أو حـ لا "يظن الناظر كتابنا خورا قصد أو تقصـ ا نقد" [4]، بل و" احتراسا من توهم الغفلة" عليه[5]. ومن الواضح

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، 1-5.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 39.

(3) ا نصف، ص: 277.

(4) ا نصف، ص: 4.

(5) ا نصف، ص: 48 و85.

أن ا صومة قد ولّدت هذه العناية الكبـ ة بالثقافة لدى الناقد وأثّـرت عليها[1]؛ ولذا يلـح علـى صديقه بضرورة صيل ا عرفة النقدية، ويقول له إن ما يقدمه له من معـارف، مهـم "حـ لا يفوتـك شيء، ا يتعلق عرفة نقد الشعر إلا أحكمته" [2]. بل ويـ ر تلك ا عارف بفائد ا "لتظهر على خصمك وتزداد قوة علمك" [3].

ثقافة الناقد إذن مؤهل لا غـ عنه، **كّنه من تقد صورة صحيحة عن شخصه وعملـه، و كّنه من العدل وا كم الصحيح.** ورغم أن ابن وكيع أ ح إ نسبية هذه الثقافـة لاسـتحالة امتلاك كل ا عرفة الأدبية والنقدية، إلا أن الباحث يستطيع استنتاج أهم ا كونات ـذه الثقافـة. ورغم أن معظمها متوارث وغـ جديد على التشريع النقدي، إلا أن سياق التنازع قضية هامـة وحول شاعر كبـ ، هيأ فرصة كبـ ة لابن وكيع - وأمثاله - لإعادة التأكيد علـى مـسألة أدوات الناقد وثقافته عموما؛ إذ ليس ا كم العام والاعتراف الواسع با تنـ إلا صورة ترمز لإقبال ا مهور

الواسع عليه؛ ومن هنا يؤدي بناء ا مارسة النقدية على تلك القاعدة إ ديد مؤهلات الناقد الذي يصح أن يباشر النص، و كم الشعر، ويوازن بـ الشعراء.

- فمن خلال حديثه السابق لصديقه [4]، نستنتج أ ية رواية الأشعار ثقافة الناقد. ور ا تكن ا سألة متعلقة بصقل موهبة كما كان ينصح با للشاعر، بل هي نتيجة العناية البالغة بأصول ا عا ا سروقة، وبواقع حركة هذه ا عا التراث الأد بشكل عام. وقد كان ابن وكيع يدرك استحالة الإحاطة التامة بالتراث، ولذا تـ أ - كما سبق - من ادعاء ذلك وفسح ا ال لغ ه للزيادة، **وكأن التفاضل هنا بـ النقاد صور قدار ا فظ والرواية**، وليس بالقدرة على التحليل أو التفس والاستنتاج؛ ا جعله يعرب عن دهشته من خطأ أ العباس النامـي رسالته عن عيوب شعر أ الطيب، فلو أخطأ بدله "من يعرف الشعر رواية، و ينتقده درايـة لقَـبح" [5]، لكن

----

(1) خصوصا وأن هذه ا صومات ارتبطت بأمراء وأعيان وبلاطات؛ ا عل مراعاة تقاليد ا ادثة والانتصار والولاء، تقتضي هذا التوسع والتنويع ا عرفة.

(2) ا نصف، ص: 65 و85.

(3) ا نصف، ص: 5.

(4) ا نصف، ص: 48.

(5) ا نصف، ص: 240.

الأمر يتعلق هنا بناقد شاعر متمكّن من التراث رواية وحفظا.

ولننظر إ مثال آخر لأثر الرواية والإطلاع من خلال نقده لبيـ ا تنـ [1]:

تبكي على الأنـصـل الغـمود إذا أنذَرها أنـه ـ ـردهـ ـ ـا

لعلمـ ـها أنـها تصيـ ـر دمـا وأنـ ـه الرقـ ـاب يغمدها

حيث يـ ز أن الشطر الأخ ، نظره، مأخوذ من بيت أنشده ابن قتيبة:

وما انتضيـنا السيوف يوم وغـى إلا و ا ـام ن نغمِـ ـدها

وقال أبو دلف:

سادوا وقادوا وذادوا عن حريـهـم وأغمدوا البِيض هام وأعناق

وقال ا ما العلوي:

وإنا لتصـ ـ ـبح أسيـ ـ ـافُنا إذا ما اصطَبحن ليوم سـفُوك

منابرهـن متـونُ الأكُـ ـف وأغمادهـن رؤوس ا لمـوك

يقارن عبارة كل شاعر منتهيا إ الأحق با ع فيهم. فالرواية ذات علاقة واضحة نهج دراسـة السرقات؛ لأن ا بدأ الأساسي فيه هو ا كم با ع للأسبق والأفضل، واكتشاف العلاقـة بـ النص السابق تتوقف على حضور النصوص لدى الناقد مهما كان مستواها ونوعها؛ وخطأ ا تن الأك نظره يعود إ نظرة قاصرة إ الرواية وإ مؤهلات النقاد؛ إذ أنه "ظن أن ا بـزرزي [2] لقـرب زمانه ودناءة صنعته فإن العلماء لا يشتغلون برواية شعره: لأنه لا وز عليه الأخذ منه، ولا ينبه على مواضع سرقته منه" [3].

فتجميع النصوص عن طريق الرواية مرحلة تسبق بالضرورة مباشرةً دراسة الـسرقات؛ لإ ـا الأساس دراسة للعلاقات بينها.

- و ا يزيد قوة علم الناقد -كما يقول ابن وكيع- أن يعرف " وجوه السرقات: مـودها

- -

(1) ا نصف، ص: 106. والبيتان ديوانه بشرح العك ي: 308/1، وبشرح ا قوقي: 33/2.

(2) ا بزرزي: أو ا بز أرزي أبو القاسم نصر بن أ د البصري (ت 327هـ)، حرفته خبز خبز الأرز دكان بالبصرة، وعرف بشعر جيد، ينشده - وهو يعمل - ن معوا أمام بابه، وقيل إنه كان أميا. ينظر: يتيمة الدهر للثعا ، 337/2، ومعجم الأدباء لياقوت، 128/19، وعمر فروخ: تاريخ الأدب العر ، 430/2.

(3) ا نصف، ص: 117.

ومذمومها، وصحيحها وسقيمها. وأعرفك ما يوجب للسارق الفضيلة، وما يلحقه الرذيلـة" [1]، راح يبـ له أنواع السرقة العشرة ا مودة الأنواع العشرة ا ذمومة. وعلى الرغم من أن النقد قد حاول قبله تصنيف السرقات وترتيب أنواعها [2] إلا أن الباحث يعجب ـذا التقـن - والـذي سنعرض له لاحقا - ويعجب أكثر لوفائه له خلال تطبيقه على شعر ا تن . وقد تكون مسألة تفريع أنواع السرقات بذه الدقة وجها آخر من وجوه الرغبة ا وضوعية؛ إذ كن التحقق من صـحة ا كم بالسرقة على النص اللاحق وفحص نسبة ونوع انطباق القاعدة على العلاقة بينه وبـ الـنص السابق، فليست هذه القوان النهاية سوى **اولة لتقن العلاقات بـ النصوص**، كما أن هـذا التفريع قد يكون خطوة أخرى من ا طوات ا كان اول النقد الأد القرن الرابع أن ينحوها و (منهجية) أو (علمنة) النقد الأد ؛ إذ أن توافر هذه القواعد وغ ها جدير أن لص النقد مـن الأحكام العامة واللامعللة.

- ويدخل هذا الأساس النظري مصطلحات النقد أو"معرفة البديع"، ويذكر ابن وكيـع أ يتـه انطلاقا ا توصل إليه النقاد، فقد " قسموه أقساما ونحـلوه ألقابا بك حاجة إ معرفتها" [3]. فهي معرفة تقع دائرة الثقافة الأساسية للناقد؛ إذ تتعلق با فاهيم وا صطلحات والآليات ال يعتمـدها ثه؛ ولذا أوضح دثه أ يتها بعد عرضها عليه قائلا: " وقد قدمت لك من هذه الأقـسام مـا تقوي به معرفتك بنقد الشعر؛ فائقه ومقصره، وأطلعتك على سرائر رذله ومتخ ه" [4]. فالأمر يتعلق هنا بأدوات ضرورية تعود إ صميم ا عرفة النقدية وليست واردة من خارجها، وهـو واضـح عبارة ابن وكيع السابقة؛ إذ جعلها قوة للمعرفة بنقد الشعر ومكوناته ا مالية.

- لكن مؤهلات الناقد تتجاوز ا عرفة ا تلقاة وا كتسبة؛ فلو فحصنا مضمرات تصور ابن وكيع من خلال خطابه، فإننا سنلحظ يز الناقد من خلال مؤهلات عقلية أيضا إضافة إ ثقافته. ففـي موقفه مثلا من موقع النحو من النقد، لا يقابل بـ العلْميـن ولا ينجرف إ رفض دور النحو

----

(1) ا نصف، ص: 5.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 267 و 258. و مد بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 52 وما بعدها.

(3) ا نصف، ص: 49.

(4) ا نصف، ص: 85.

تفسير النص الأد ودراسته، إ ا يتحول بصورة غ مباشرة إ ييز الناقد عن النحـوي باعتبـار الاستعدادات الذهنية، فيقول: " وليس النحو من صناعة الشعر، بل تقع على معا الشعرِفِـ ـطَن الذهـناء، وتستخرجه قرائح العقلاء" [1]، فا هد العقلي الذي ارسه النحوي على الشعر لا يوصل إ ا ع أو إ " اسنه" [2]، وكأنه صادر - وفقا لعبارة ا ؤلف- عن شخص غ ذَهِـن أو غ ذكي، لكن ا قصود غ ذلك، وإ ا ا راد افتراق الوظيفة من حيث الأهداف والغايات، ا عـل نتائج ث كل منهما تلفة اما، لكن يصح أن يقال عن إحداها؛ بسبب خروجها عن ا وقـف النقدي أ ا غ صحيحة. فقد اعتمد هو نفسه مرارا على ا عطيات النحوية لفهم النص أو لتأويلـه خاصة؛ وذلك بسبب ا اجة إليها أو خلال مناقشته للنحوي . ولكنه كم مرارا من تصور النحاة لبعض ا عا ؛ لأ م نظره اكتفوا با عرفة النحوية وحدها و يضعوها ا وضع ا ناسـب مـن لائحة مكونات ثقافة الناقد ا ركبة.

3- آليات النقد:

لا يبدأ النقد ا طاب النقدي لابن وكيع عند اية العملية الإبداعية فحسب، بـل إنـه يرافقها مرحلة الإنتاج، وهي مرحلة خاصة با بدع (الشاعر). ففحول الشعراء قد هم و دثهم- كما يقول- يشتركون كيك الشعر وتنقيته وذلك بطول" النظر، وكد ا واطر والفكـر" [3]، فإذا غاب هذا ا هد من الشاعر ا راجعة فقد " أساء الصنعة وترك مراعاة النقد شـعره"[4]. وهذه الرعاية والتعهد والعناية، تلف اما عن مفهوم التكلف، بل تعود إ مع "الصنعة" الـذي ساد التشريع النقدي القرن الرابع وأل ـح عليه ابن وكيع كث ا، خاصة عند تطرقه لقضايا ا عا والصياغة، فالشاعر إذن هو أول ناقد لشعره؛ إذ عليه مراجعة معانيه عن طريق "تأملها ونقدها" [5].

----

(1) ا نصف، ص: 398.

(2) ا نصف، ص: 79.

(3) ا نصف، ص: 4.

(4) ا نصف، ص: 126.

(5) ا نصف، ص: 363.

يبدو أن هذا ا ع مرتبط بشكل كب وقف ابن وكيع من عصره.. إذ لاحظ "زهد النـاس الأدب هذا العصر، وما قاربه" [1]، وشكا كغ ه من النقاد من هذا الإعراض، وبالإضـافة إ أزمة ا عا [2]، نلقى أزمات أخرى؛ تتعلق بنوعية الإبداع، وبالنقد وا تلقي نفسه، ثلها ابن وكيع خصوصا ا تعصب للمتن ، فإذا كانت الثقافة الأدبية والنقدية تعا من أزمـة خطـرة، فـإن مشاركة هؤلاء الذين يفتقرون إ مقومات النقد وضغطهم على الناقد يفسد ا كم والتقييم؛ ولـذا يسعى خلال عمله إ إعادة طرح هذه ا فاهيم من خلال تقو آليات النقد.

النقد ضد التقليد الساذج والاتباع

- إن النقد عمل متفلّت من ا نظور السائد الذي اكتسب سلطته بالشيوع والتداول، فهو مناف اما للتسليم والاتباع السائد، وهذا هو وجه أزمة النقد الذي ار ن بالتقليد وخضع للذوق العـام والقراءات ا تداولة الشائعة. ففي تقييمه لأنصار ا تن ، الذين شكا منهم صديقه، يرى أ م " شغلهم التقليد فيه عن تأمل معانيه" [3]؛ فموقفهم نظره مب على اعتبارات غ سليمة، عمادها ـاراة

الدرجة أو (ا ـوضة)، ومشكلة النقد تكمن تقبله مواجهة ا يل العام الذي هو نظره غ مؤسس على علم أو معرفة، لذا يكون النقد اختراقا للسائد والانطباعية، وهو ما سد سلطة النقد ا قيقية ووظيفته أيضا، كمعلم وكموجه للذوق ومقيـم للحركة الأدبية.وليس ظنا أو وهما [4]..وهـذه ا عة التسليمية هي ا أفسدت النقد وأدت إ سوء تقييم للإنتاج الأد (ويدخل ذلك تلقـي شعر ا تنـ نظره)، وأهم ما يزها التهرب من مواجهة الأسئلة وتقد ا اهـ [5]؛ لأن ابن وكيع يلح خطابه على دور العقل والذهن اكتشاف النص وتفسـ ه وتقييمه وهو ما يتطلب طرحـا عقليا يستند إ حجج وأدلة مقنعة، فينتقل القاريء من وضعية ا قلد إ وضعية الناقد.

----

(1) ا نصف، ص: 174.

(2) ا نصف، ص: 7.

(3) ا نصف، ص: 1. ويتعجب الصاحب بن عباد من ادعاء سبق ا تنـ " لولا التقليد الذي صار آفة العقول وعاهة والألباب "، الكشف عن مساويء ا تنـ (مطبوع مع الإبانة للعميدي)، ص: 259.

(4) ا نصف، ص: 285-364-461.

(5) ا نصف، ص: 290.

ولذلك يؤكد مرارا أن النقد ليس تعصبا فارغا، مبنيا على موقف أو حكم غ مبـرر، يقول عن ثه هو نفسه عن ا تنـ : " ليس غرضنا ذلك الطعن على فاضل، ولا التعصب لقائـل" [1]. فالنقد الذي عرضه عند هؤلاء هو تعصب وهوى، مرده تقليد "ا ظوة الرافعة، والشهرة الذائعـة، والنفس مولعة بالاستبدال والنقل، ا ـهجة بالاستطراف وا لل، و(لكل جديد لذة)، فلما كان شعره أجد فيهم عهدا، كانوا له أشد ودا" [2]. فابن وكيع يسعى لت ير تلقي وتقبل ا عجبـ با تنـ لشعره على أساس نفسي كذلك؛ أي أن الذي باعدهم عن الصواب ودفعهم للتعصب له، إ ا هو السائد سلوك العامة من حب التغي واتباع الدرجة (أو ا ـوضة).

وكان الباقلا قد عبـر كذلك عن أثر التقليد النقد بقوة، إذ يقول لـ صديقه: " وكنـت ذكرت لك من قبل هذا أنك إن كنت بصنعة علم اللسان متدربا، وفيه متوجها متقدما، أمكنـك الوقوف على ما ذكرنا، والنفوذ فيما وصفنا. و إلا **فاجلس لس ا قلـدين، وارض واقـف ا تحـ ين** " [3].

- **النقد تأمل، ومواجهة للسؤالات:**

المطلوب إذن تلقي النص وقراءته، وبالتالي نقده، تأمله وتدبره [4]، ومن الضروري الانتقال هنا من موقف التقليد والتسليم إلى موقف التأمل، وتكون الوظيفة الأساسية للناقد تقديم نوع من القراءة التي تتصف - عموما، وخارج سياق الصراع - بالنسبية، فابن وكيع يصرح لصديقه أنه يقدم له مبلغ علمه في القضية [5]؛ أي أنه لا ينفي وجود وجهات نظر أو تصورات أخرى مغايرة أو مناقضة. لكن القراءة النقدية ليست مجرد تقييم عام انطباعي بل تتوقف على مقدار الكد والجهد وتأمل النص؛ لأن الحس الذي يتلقى العمل لأول وهلة لا يكشف خبايا النص وأسراره، وقد أوضح حين وقف على بعض معاني المتنبي أن "هذه معانٍ تمضي على الأسماع، فإذا وقع عليها التصفّح

----

(1) المنصف، ص: 5.

(2) المنصف، ص:2.

(3) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص: 155.

(4) المنصف، ص:1.

(5) المنصف، ص:2.

الشافي، والتأمل الكافي، ظهرت أسرارها وانكشف عوارها" [1]، فالمستوى الحسي في التلقي يعطينا صورة غير صحيحة عن بنية النص وعن قيمته؛ إذ لا تظهر المحاسن والعيوب إلا بما يواجه به النص من تأمل وتصفح كاف، يعتمد القريحة والعقل والفطنة. ولاريب أنه استند إلى هذا المبدأ حين تعرض لقول المتنبي مثلا:

بجـر سيوفـك أغمـادها   الطّـلا أن تكون الغمودا

إلى الهـام تصدر عن مثـله   ترى صدرا عن ورود ورودا

إذ لم ير فيه سوى " معان فخمة المسموع، ضئيلة المنفوع " [2]، فالسمع يلتقط ويتلقى معنى حقيقته الصياغة؛ لأن الحس التقط ظاهر الصياغة؛ أي وجودها المادي (أصواتا وصورا) ووقع تحت ضـغط هالة الشكل الذي وفره الشاعر لإخفاء المستوى الحقيقي للنص، فالمعنى الحقيقي لا يظهـر إلا بعـد تأمل وبحث، ومن الواضح أنه يدرك ذلك، ونفهمه من عبارته (معان فخمة المسموع)، فالمعـاني لا تسمع حسيا، وإنما ربط بين المعنى السطحي والسمع، ليبين أنه مجرد إدراك حسي أولي، ولذا أعـاد صياغة عبارته حين علق على قوله أيضا:

ومبتسِماتٍ هـيجاوات ءـصرٍ عن الأسياف ليس عن الثغور

بأ ا " ألفاظ هائلة ا سموع قليلة ا نفوع" [3].

فالناقد ح يتعامل مع النص "يستدل على مراده بالتأمل عناه" [4]، وا ع هاهنا أوسع مـن مدلول الفكرة ا ردة البسيطة، و ذا دث كما رأينا سابقا عن قدرة استخراج ا عا بفطن الذّهناء وقرائح العقلاء [5]؛ أي بالفطنة والعقل. فهي عملية غ هينة تتطلب اجتهادا ث تكوين النص للوصول إ مدلوله. وقد يكون فيما سبق أن قرره عن يز الشاعر الذي يستعمل الفطنة والـذكاء لإبداع ا عا أو لإعادة إنتاجها حالة السرقة علاقة قوية ا ب أن يواجه به الناقد النص من قوة تأمل وذكاء.

---

(1) ا نصف، ص: 282.

(2) ا نصف، ص:497. والبيتان ديوانه بشرح العك ي: 369/1، وبشرح ال قوقي: 89/2.

(3) ا نصف، ص: 577. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 141/2، وبشرح ال قوقي: 245/2.

(4) ا نصف، ص: 609.

(5) ا نصف، ص: 398-479.

ومنطلق ابن وكيع هنا، هو أن الشاعر لا يفصح عن مراده بشكل تقريري بـسيط، بـل ر ـا "وكـلنا إ معرفة قصده بالتأمل" [1]؛ أي بالتفك والبحث، وهو أمر طبيعي الشعر ا يد، بل إن هذا "من فطنة الشاعر ا اذق" [2]، وإن هذا ا بدأ خطابه ليحيل إ لميـل عبـد القـاهر ا رجا للنص ا يد الذي يتطلب ثا وفكرا ودقة تأمل [3].

إن مهمة الناقد تتسع ليأخذ عمله التأملي البحثي صفة ا وجه؛ ذلك أن النص باعتبار تعقـده ودقة تكوينه، يتحول من رد خطاب لغوي عادي بسيط إ خطاب خاص متعال، لا يسلم نفسه بسهولة، وكلما قلت الأدوات والوسائل باشرته، تطلب الأمر معينا أو دليلا. فا رص على ا تلقي هو الدافع ذا التفس ؛ ولذا أوضح ابن وكيع لصديقه قائلا: "وإ ا فسرت لك معناه لـئلا تـسمع ويلا فتظن أن له صولا" [4]. فهو يشعر أن ظاهر النص تلف عن حقيقته، ومهمته هي إبـراز ا ستوى ا قيقي له، وليس ما يبدو عليه.

- النقد حوار ومشاركة:

لو أعدنا تفكيك بنية الكتاب كله بالنظر إليه كوحدة، أو كخطاب مكتمل، أو كنص واحد متماسك، لتب لنا أن قاعدة صياغته كانت وفق بناء حواري، وقد سبقت الإشارة إ هيكله العام؛ أي الانطلاق من شكوى وسؤال صديقه والانتقال إ الشرح والنقاش. وهذا يتـضمن مـشاركة وتبادلاً- رغم حدة ا طاب ا تعلق با صومة - فقد قرر أن هدفه ا شاركة، ولذا قال: " **أحببـت إ ائة ما عندي إليك** " [5]؛ أي أنه   يبدأ - مثلما فعل الصاحب بن عبـاد مـثلا أو ا ـا ي أو العميدي- بوصفهم أطرافا   جبهة معينة لون ما يثبت قصور ا تنب ، بل حاول أن يصور عملـه على أنه مشاركة واحدة إ جانب مسا ات الآخرين. إن هذا ا وقف يقتضي ا راط ا ميـع حوار نقدي، أو مدارسة، ومناقشة علمية تتصف بقبول رأي الآخر، والاقتصار طبقا للمبدأ السابق على مواجهته، أما غ ذلك من التعصب أو التعا ، فهو   نظره "هرب من السؤالات، وتسـلّم

----

(1) ا نصف، ص: 445.

(2) ا نصف، ص:479.

(3) أسرار البلاغة، قيق: هـ.ريتـر، دار ا سـ ة، بـ وت، ط1979/2، ص: 126- و131وما بعدها .

(4) ا نصف، ص: 350.

(5) ا نصف، ص: 2.

من إقامة الدلالات" [1]؛ إذ يقتضي ا وار طرح ا جج والدلائل. وهذا مبدأ مهم، قد يشرح منهجا كاملا، يسمع فيه ا ؤلف أصواتا عدة، ويتحول كتابه من رد صدى لصوته ا فـرد، إ تـصور وتوقع لآراء غ ه. إن ا اه ا مارسة النقدية إ الفهم والتفس والتأويل وتعميق القراءة، مب على مبدأ ا وار وا شاركة الذي يفضي بالضرورة -كما سبق- إ قبول احتمال خطأ قراءتنا نفـسها، وبالتا البدء بتمحيصها والتأكد من أسسها، يقول غادامار [2]: " التفك التأويلي على يق بـأن كل فهم للآخر أو للغ ينطوي على جانب من النقد الذا ".

و ذا السبب صيغ الكتاب كله   شكل حوار، يتحدث فيه ا ؤلف مع صديقه الغائب بضم ا خاطب، بل وأكثر من ذلك طغيان صيغ ا وار وا دل (أو الفنقلة) عليه عند مناقـشة معـان أو آراء؛ فكث ا ما يصوغ وجهة نظره   اور خصومه؛ أي أنه يتخيل موقف ا وار، فيفترض الـرأي ويتوقع الاعتراض، ويرد عليه، فقول ا تنب مادحا:

أبـحر يضـر ا ُـعتِف وطَعمـه   زعـ ـاق كبحـر لا يـضـر وينفَـع

مقصر؛ لأن الغرق وا صائب البحر تقابل النفائس وا واهر، أما طعمه الزعاق فخاص ن قصده صاديا، فالأجود منه أن يقول:

أبـحر يزيـد الواردِيـن زعـاقُه صـدى مثلُ ـرِ سـلْسل الورد ينفع؟

" ولعل معترضا أن يعترض هذا الكلام فيقول: البحر لا يكون سلسل الورد؛ فإن البحر لا يقـع إلا على ا لح. قلنا له: إ ا شبه رجلا ببحر؛ فذكر أخلاقه بالعذوبة، وأغرب ببحر الف صفة ما وقـع عليه هذا الاسم؛ وقد يسمى العذب باسم ا لح. وقد قال ابن ا هم:

ولست ببحر، أنت أعـذب موردا وأقـرب للراجـي نـداك وأسهـلُ

ففضله على البحر بعذوبة مورده، وقرب راجيه من مراده" [3].

---

(1) ا نصف، ص:290.

(2) هانز غادامار: فلسفة التأويل، تر ة: مد شوقي الزين، منشورات: الاختلاف، ا زائر، (د.ت)، ص: 87.

(3) ا نصف، ص: 183. وبيت ا تن ديوانه، بشرح العك ي، 245/2، وبشرح ا قوقي، 354/2، وفيهما متابعة ختلف الآراء حول البيت.

وعلى هذا النحو يقدم وجهة نظره كث من الأحيان مقابل ما يتوقع من اعتراضات: "فإن احتج تج فقال:.. قلنا " [1]، وإن قال:.. قلنا " [2]، و و ذلك. وا قصود كل هذا مناقشة آراء أو (دعاوى)، ومعارضتها با جج [3]. فيدخل نقاش وي [4] أو لغوي [5] أو يرد حـ علـى معارضي ا تن أنفسهم إذا وجد حججهم واهية [6]، وقد يطول النقاش إ صفحات [7].

- هذا ا وار وا ناقشة يستتبع أ ية تأسيس الرأي (والقراءة) وفق أدلة نح ا قبولية والصحة اللازمة للإقناع، فابن وكيع يؤكد أن **الاحتجاج بالأدلة أساس ا طاب النقدي**؛ إذ يقتضيه ا وار الذي انب على التخلص من العصبية وعلى الاحتكام إ العقل؛ أي بالسعي إ الإقناع، ولذا أكد منذ البداية أنه لا يأ مآخذه على ا تن إلا ا " يقنع شاهده العقل" [8]. فالدليل الـذي يقبلـه العقل ضروري لتقوية الرأي، وإثبات وجهة النظر. ورغم أنه من ا ؤكد أن الأدلة استخدمت علـى نطاق واسع لدعم خلفية معينة، وموقف مسبق، ولكن النقد اكتسب من هذا ا ع (بعـدا علميـا ومنهجيا) كان أشد ا اجة إليه، وعلى ا صوص معركة وخصومة مبعثها دوافـع ذاتيـة الغالب. وبذا يتحول (الشاهد ا قنع للعقل) كما قال ابن وكيع، من رد حجة تقليدية، إ معـ

ينقل العملية النقدية نفسها إ مساحة أكثر منهجية وعلمية، وأكثر دقة أيضا دراسـة الـنص؛ لانفتاح ا مارسة على التطبيق و حيص الآراء وا واقف.

----

(1) ا نصف، ص:103.

(2) ا نصف، عدة مظان؛ منها: 90-91-174-189-190-281-352...

(3) ا نصف، ص: 2.

(4) ا نصف، ص:441.

(5) ا نصف، ص:578.

(6) ا نصف، ص:534-535.

(7) ا نصف، ص:288-291.

(8) ا نصف، ص: 48.

- النقد شرح وتفس :

قد يكون ملائما التذك بظاهرة تنامي حركة شروح الدواوين، خاصة فيما تعلق بشعر ا تن ؛ فقد غطت هذه ا ركة جانبا مهما من ا ركة النقدية ال نشأت حوله، و تكن الغالب رد شروح للمعا ، بل امتزجت بالدراسة النقدية فأضحى من الصعب فصل الشرح با ع العادي وا تداول شرح الأشعار عادة عن العمل النقدي؛ لتداخلهما الشديد هذه ا الة. وقد سبقت الإشارة الفصل السابق إ أن الكث من دارسي ا تن هم الأصل شراح لشعره، يؤلفوا عملا نقديا صرفا ولا شرحا خالصا بل مصنفا يس الا اه .

و ذا لا يأخذ مصطلح "شرح" خطابه النقدي مدلول التفس اللغوي فحسب، وهو ما قد يفهم منه أحيانا، كما قوله خلال وقوفه عند بيت ا تن :

وإنك لا تجـ ـود على جواد هِبـ ـاتك أن يـ ـلّـ ـقـ ـب با ـ ـواد

قال: " هذا من ألفاظه ال تاج إ **تفس** ، فإن فسرت قلت فائدة مسبوكها. ومعناه: هباتك لا ود على أحد بأن يلقب جوادا" [1]. فليس فيما قدمه تفس أو شرح لغوي للألفاظ؛ لأ ا سهلة

متداولة، فما قصده غ ذلك؛ أي أنه أراد **غموض ا ع** بسبب اضطراب التركيب الذي كث ا ما آخذوا به ا تن ، وعلى هذا النحو تفهم عبارته ال ب فيها أنه يتجه إ " شرح ما أخذه أبو الطيب، ولا أشرح إلا ما يقع فيه ا ع الذي لو كان له، وقع ثله اله، وحسن به مقالُه" [2].

فالنقد تفس قبل أن يكون أحكاما، وهو ما يفتح الباب للنقاش حول مقاصد الشاعر، ويسمح بإنشاء قراءة منهجية ومنطقية لنصوصه، يء لتكوين منظور سليم عنها، وبعبارته، فإن التفس ينب على الاجتهاد لإخراج وجه من وجوه النص، وقد يسوء التفس فيقع الناقد ا طأ. وا لاحظ أن ا ركة النقدية ال نشأت حول ا تن (كتلك ا تعلقة بسلفه أ ام) هي حركة **اصطدام ب قراءات وتفس ات للنصوص أساسا**، وقد يتضح ذلك أكثر من خلال ما قاله وهو يقيم قول ا تن :

ع ـ دوي كل شيءٍ فيك حتـ ى أ ـ خِلْت الأكْم موغَ ـ رةَ الصدور

" فسره بعض أهل العربية [يقصد النحوي واللغوي] فقال: معناه أن الأكم تنبو به فلا يطمئن فيها.

----

(1) ا نصف، ص: 352. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 359/1، وشرح ال قوقي: 79/2.
(2) ا نصف، ص:85.

وكل ذلك لعداوته؛ وذكر أن فيه مع آخر: أ ا موغرة الصدور رار ا. **وهذا تفس مظلم لا صل له مع يفهم**. والذي أرى أن مقصد أ الطيب أنه رأى عدوه كل شيء من الشر قد اجتمع، ح أو ه ذلك أن الأكم موغرة الصدور من شرها واحتراقها بنار ا سد، وا قد، وما شاكل ذلك، ا يـ حر الصدر فضلا عن الناس" [1].

فالنقد شرح وتفس ، وهذه هي ا طوة الأو مباشرة النص؛ إذ تنب عليها ا طوات الأخرى ال تتضمن الأحكام أساسا، واضطراب الناقد أمام النص ليس مرده بالضرورة تقص ه أو جهله، فقد يكون النص نفسه هزيلا أو متعسفا متعجرفا، ا يزهد تفس ه وتأويله، بغض النظر عن قائله، فلو " ورد عن الأفوه الأودي [2] ما اشتغل الناس **بإخراج وجهه**، فكيف حدث جاء على ساقة الشعراء؟ " [3]. وقد يعود إ تضمن النص ما يشكل فقول ا تن :

أحب ال البدر منها مشابِه وأشكو إ من لا يصاب له شـ كْلُ

قال [4]: " جاء هذا البيت ا يشكل، وخ به من يشبه البدر، وخ عن شكوى إ من لا شكل له، فإن كان يشكو حاله إ دوحه فحسن وإن كان يشكو بوبته إ دوحه فقد أساء ".

ويبدو أن أسلوب المتنبي الذي لاحظ القدماء اهتمامه وتركيزه على (الإغراب) وتعقيد المعنى[5]، هو ما أدى إلى هذه الظاهرة من إشكال معانيه، وانفتاح المجال للنقاش والسهر والاختصام حولها. وقد أوضح الجرجاني كيف يمكن أن تستخدم الأدلة ضد النص والشاعر مبينا أن هذا " باب يضيق المجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه. وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده..وإنما نقابل دعواك بإنكار خصمك، ونعارض حجتك بإلزام خصمك" [6].

----

(1) المنصف، ص: 578. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 143/2، وبشرح البرقوقي: 247/2.

(2) الأفوه الأودي: أبو ربيعة صلاءة بن عمرو المذحجي، شاعر وحكيم جاهلي قديم، ساد عشيرته وقادهم. الأغاني 165/12، والشعر والشعراء، ص: 96.

(3) المنصف، ص: 477.

(4) المنصف، ص: 218. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 300/3.

(5) الثعالبي: يتيمة الدهر، 153/1.

(6) الجرجاني: الوساطة، ص: 99-100.

- كشف زيف..وتفتيش

والشرح أوالتفسير وثيق الارتباط في خطاب ابن وكيع النقدي بالتفتيش، وهو يقرنه ببنية النص نفسها، فقد لاحظ مثلا أن " لأبي الطيب أبيات فخمة المباني، ضئيلة المعاني؛ إذا وقع التفتيش منها على اللفظ المائل، لم يظفر منه بطائل؛ كأنها ثياب خُلْقان، لها روعة وليس لها مفَتّش" [1]، وكأن التفتيش هو بحث عما يختفي خلف بنية النص البسيطة التي تومئ أحيانا بغير حقيقته؛ ولذا تكون نتيجة ذلك التفتيش كشفا عن قيمة النص الحقيقية؛ وتوصلنا إلى حكم سليم على أدبيته ومستواه الفني، كما يذكر في أنواع السرقات المذمومة مثلا، نجد النوع التاسع كما قرره ابن وكيع، يتضمن: " نَقْلُ ما يصح على التفتيش والانتقاد إلى نقص أو فساد" [2].

وربما كان المقصود في النهاية اتجاه الخطاب النقدي إلى التحليل بمعناه الواسع والإجرائي؛ أي أننا إذا عملنا على النصوص وفق مبدأ التأمل والبحث، فإنها تكون قد انكشفت و" ظهرت أسرارها، وانكشف عوارها" [3]، ما يجعل العمل النقدي انطلاقا من عباراته السابقة عن "الطائل والمفتش والخفي والسر والعوار"، متعلقا بعنصرين هامين:

الأول هو **مستوى الفهم** الذي يتوسل إليه عن طريق الشرح والتفسير والتأويل، وقد تبدو المسألة في هذا الفصل وحتى الآن متعلقة بالمعنى المجرد، ولكنها في الواقع تتداخل أثناء مباشرة النصوص مع العناصر الأخرى للعمل الشعري، بحيث يصعب فصل بعضها عن بعض..

والثاني هو **مستوى التقييم المبني على الفهم الخاص**، ونلمسه في خطابه وعبارته السالفة من خلال تقابل ثنائيات، وصفات تقييمية (أو قيمية) مثل" الضآلة والفخامة والتقصير والفساد والعوار". لكنه يتجسد في الممارسة في تتبع أصناف الخلل في بنية النص وفي تتبع السرقات، وكلاهما مرتبط بالابداع.

----

(1) المنصف، ص: 484. ومن الواضح أن عبارته هذه تداخلت مع نص نقدي قديم لأبي حيان السجستاني قيم فيه شعر أبي تمام: " ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخلقان الروعة، وليس لها مفتش" الموشح، ص: 465.

(2) المنصف، ص: 27. وهي بعبارة "نقل ما يثبت على التفتيش.."، ولكنها منقولة بصيغة أوفق للسياق: "يصبر" نسخة "المنصف"، من تحقيق: محمد يوسف نجم، السلسلة التراثية، الكويت، ط1984/1، ص: 21، وقد نقل نصها من مخطوط "السفينة" لابن مباركشاه، بسبب سقوط الورقة من مخطوط "المنصف" الذي اعتمده.

(3) المنصف، ص: 282.

- النقد حكم وموازنة ومفاضلة

فالنقد ينتهي إذن بتقييم مستوى النص؛ أي بالحكم، وهي العبارة التي ظلت ترافق النقد العربي وتدور معه، خاصة في الخطاب النقدي الذي رافق الموازنات والسرقات، فضلا عن أن الإلحاح على مكانة الشاعر وتقديرها في عصره وبين أقرانه، كان مطلبا هاما وموضوعا رئيسيا وحساسا أيضا في انشغالات المشتغلين بالأدب منذ أقدم العصور، فليس الحكم غريبا عن الممارسة النقدية، بل ربما عد من صميمها، ولكنه يبقى شديد الارتباط بالفهم والتأويل، يقول رينيه ويليك وأوستن وارين " على الرغم من التأكيد أن بالإمكان القيام بالفصل بين تأويل المعنى والحكم التقييمي فمن النادر (النقد الأدبي) أن يمارس ذلك أو يكون قابلا للممارسة.... إن بذل الوقت والاهتمام بشاعر أو قصيدة هو حكم قيمة...**إن (تفهم الشعر) يغدو فورا (الحكم على الشعر)** " [(1)]، فالحكم متضمن في الفهم، بل في مجرد الاهتمام بشاعر أو ببعض شعره، وهو ما يفهم من قول غراهام هو: " أن التفسير إذا وسع توسيعا ملائما فإنه يشمل - ولو ضمنيا على الأقل - الكثير من علنية إصدار الحكم حيث يلبي بعض الحالات متطلبات الناقد والقارىء " [(2)]، وبالتالي فإن الحكم لا يعني الشاعر أو المبدع

فحسب، بل إن كثـ ا من ا ـدل حول الأحكام النقدية إ ا تبلور واشتد بيئة القراء والنقاد وليس الشعراء.

ومن ا ظاهر الأساسية للحكم؛ بسبب سياق التنازع حول الشعراء، ـديد موقع الـ نص مـ ن نصوص أخرى، ومكانة الشاعر مقارنة بشعراء آخرين، فتكون ا فاضلة نتيجة سـ ورة العملية كلها، وتكون أقرب إ الصحة عند اعتمادها إجراءات علمية موضوعية، أي أن الناقد " **يفاضـل بـ الشعراء بأصل**" [3] كما قال ابن وكيع. وهذا الأصل كما ء عنه، هو ذلك ا سار الذي تواصـل بدءاً من التمحيص والتفسـ والاحتجاج إ التقييم ا ـما وكشف أسراره ونقائصه.

----

(1) رينيه ويليك وأوسـ وارين: نظرية الأدب، تر ـة: ي الدين صبحي، ا ؤسسة العربية للدراسات والنشر، بـ وت،1987، ص: 264-265.

(2) غراهام هو: مقالة النقد، تر ـة: ي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973، ص: 83.

(3) ا نصف، ص: 85.

فالأصل أو التعليل أو التبيـ انقلاب على الانطباعية الـ عطّلت تأمـ ل الـ نص، ورسـ خت التعصب والاندفاع، لقد سأل ا ليفة الأمـ إسحاق ا وصلي عن شعرين متقاربـ فاختار أحد ا، وحـ سأله عن علة الاختيار أجاب: " لو تفاوتا لأمكنـ التبيـ ولكنهما تقاربا وفضل هذا بـ شيء تشهد به الطبيعة ولا يعـ عنه اللسان " [1]. فهذه ا فاضلة أو " **ا وازنة ا عللة** هي الطريقة الـ يثبت با ا رء أنه قد أصبح ناقدا" [2]؛ ولذا جعلها ابن وكيع الغاية النهائية للمعرفة النقدية [3] الـ قـ دمها لصديقه.

ويبدو أن موقف ابن وكيع هذا يتضمن أساسيات خطابه ا بـ أصلا على ا وازنة بـ النصوص، ومن ثَم بـ الشعراء. لكن ينبغي ألا ننسى أن ا عرفة الأدبية والنقدية العربية قد صـ يغت إطـ ار ترتيب للشعراء وللظواهر والنصوص الشعرية يكاد يتعارف عليها و ـمع الثقافة العربية؛ ولذا تل ا وازنة وا فاضلة كل هذه الأ ية؛ إذ كل ذلك التقييم والترتيب بواسطتها وعن طريقها.

لكن العملية توضع هنا خطاب ابن وكيع اية التجربة النقدية، فلا تصح ارسة ا وازنة وا فاضلة دون اكتمال للثقافة النقدية ومؤهلا ا. فالنقد الأد " السليم ـ ب أن يراعـ ي الدقـ ة والإفاضة التحليل والتفسـ والتعليل وا ـكم. ولكن ا وازنة تدفع النقاد إ مزيد مـ ن الاهتمـ ام

بذلك. ليسلم م ا كم ويسلم م الترجيح. ويطمئن الناس إ عدالة حكمهم ونزاهة رأيهم ا ب على ا قابلة وا وازنة " [4].

- -

(1) الآمدي: ا وازنة، ص: 385.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 157.

(3) ا نصف، ص: 85.

(4) مد عبد الر ن شعيب: ا تن ب ناقديه، ص: 164.

ابن وكيع وا نهج:

لُ قضية ا نهج النقد العر القد من متابعة الدارس ا دث ، ومال الكث ون إ تأكيد خلو ذلك النقد من منهج [1]، ور ا كان لتطور ا ناهج النقدية وتنوعها حديثا، أثر الضغط على الباحث أثناء اولة درس ا وضوع. ولكننا حينما نأ إ دراسة السرقات مثلا، د الصياغات تتجه كث ا إ عبارة (منهج دراسة السرقات) أو (اعتماد منهج السرقات النقد)، فمحمد مندور يتحدث عن دراسة السرقات دراسة منهجية، ويب أ ا تظهر إلا بظهور أ ام [2]، كما أن إحسان عباس الذي يتحمس كث ا لفكرة ا نهج النقد العر القد ، يقيـم (**منهج السرقات**)، وكأ ا شعر بشيء من ا رج أمام ا صطلح، فقال [3]: " ولسنا نقول إن ابن وكيع وأضرابه قد أسرفوا ا يل إ إظهار صو م من ا فظ لدى الكشف عن السرقات، ولا أ م تعسفوا نسبة السرقة إ الشعراء، إذ لو قلنا هذا القول لكنا نقر هذا **ا نهج النقدي**، ونقتصر

- -

(1) فقد اعتقد أم ا و وطه أ د إبراهيم أن عدم وجود (علم النقد) عند العرب دليل على عـدم وجـود منهج، فقد خلت قائمة العلوم عند العرب منه، ينظر: تاريخ النقد العر عند العرب لطه أ د، ص: 13، وهذا فيه نظر؛ لأن قائمة العلوم عند العرب آثار كث ة ذكرت **علم النقد**، فهو مثلا الفصل ا امس مـن البـاب

ا امس من علوم العرب لدى أ مد عبد ا مد بن يوسف ا وارزمي: مفاتيح العلوم، دار الكتب العلمية، ب وت (د.ت)، ص: 60، كما أنه من الثابت أن ا مارسة النقدية ولت إ ارسة مستقلة؛ أي **صناعة** كمـا قال ابن سلام أو **صنعة** كما قال ابن وكيع. ور ا كانت من الأنسب فصل مسألة ا نهج عـن العلـم، فهمـا مفترقان وإن تلازما عدد من ا ستويات؛ و ذا أمكن ا ديث عن منهج فلسفي رغم أن الفلسفة مغايرة للعلم، ور ا تكون البشرية قد عرفت ا نهج قد أن تعرف العلم عناه الدقيق، وبه طورت العلوم. ومن أبرز من تعرض للمسألة مد مندور كتابه **النقد ا نهجي** عند العرب، وانتهى إ أن النقد العر يعـرف ا نـهج إلا القرن الرابع، وبالضبط عند الآمدي والقاضي ا رجا ، ص: 22، فوقف طويلا عند منهج الآمدي النقد و ا وازنات ص: 99-100و395، ومنهج القاضي ا رجا النقد، ص: 356. و كن مراجعـة إسـهامات الدارس حول ا وضوع ملخصة لدى ـدي أ د توفيق: مفهوم الإبـداع النقد العر ، ص: 107 ومـا بعدها.

(2) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب، ص: 357.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 301.

تعـقّبه على بعض نتائجه، ولكننا نقول إن انتحاء هذا **ا نهج** كان ضلالا بعيدا تاريخ النقد الأد ". فقد يكون صحيحا وجود ملامح ناهج أخذت تتبلور كلما تطورت ا مارسة النقدية، وليس من الضروري أن تتحدد مناهج نقدية ذات أصل فلسفي أو علمي، ح يتمكن الباحث من تقييم وتصنيف ا سا ات النقدية أيا كانت.

ولصلاح فضل توضيحات مهمة بشأن ا نهج ؛ فقد أوضح أن ا فهوم الاصطلاحي للمنهج ارتبط بأحد تيارين؛ ارتبط أولا با نطق، فصار يع الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود ا نطقية ال تؤدي إ نتائج معينة، و اه ا نهج العقلي؛ لأنه يلتزم دود ا هاز العقلي ليستخرج النتائج، وارتبط ثانيا ركة التيار العلمي - مع ديكارت - الذي تكم إ الواقع ومعطياته وقوانينه، و اه ا نهج التجري . وبين أن ا فهوم يتعاقبا بل تعايشا " فقد يطلق ا نهج ل اد به ا نظومة ا رتبة ال كن عن طريقها الوصول إ نتائج منطقية، وقد يطلق ا نهج ل اد به ا نهج التجري "[1]. وانتهى إ أن للمنهج النقدي مفهوم : عام وخاص؛ فالعام " يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكارت على أساس أ ا لا تقبل أي مسلّمات قبل عرضها على العقل "[2]، أما ا اص فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية،

وبطرق معا ة القضايا الأدبية والنظرة إ مظاهر الإبداع بأشكاله و لميلها " [3]. ولا ريب أن ا ستوي واسعان، بل وقد .

من هنا، فإن مصطلح ا نهج أوسع من مفهوم ا ناهج ا ديثة ومن صور ا ا الية؛ أي أنه على امتداد النظام العقلي والوسائل وا راحل الإجرائية العلمية نفسها مهما كانت بسيطة، فكلما انبنت ا مارسة على مبادىء العقل أو شروط العلم صـ ح سس ا نهج والبحث عن طبيعته. ومن ا ناسب التساؤل صدر هذه النقطة إن كان ابن وكيع على وعي با نهج، وإن كان قد سار عمله وفقه؟.

----

(1) صلاح فضل: مناهج النقد ا عاصر، دار الآفاق العربية، مصر (د.ت)، ص: 9. ويبدو أن العلماء ا سلم ش فروع ا عرفة، كانوا –بإ اع الباحث شرقا وغربا- أسبق من ديكارت إ ذلك.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد ا عاصر، ص: 9.

(3) صلاح فضل: مناهج النقد ا عاصر، ص: 10.

من الثابت استنادا إ م نص (ا نصف) أن ابن وكيع استعمل هذا ا صطلح أو ما يعوضه ويقرب منه نفس الدلالة تقريبا، فيقول مثلا بعد توضيحه طة الكتاب: " ليكون ما نورده له وعليه مـ قِيسا على **أس** قد أحكمناه، و **ـج** قد أوضحناه " [1]. ويبدو أن لكلم (الأس) و(النهج) دلالة واضحة على ا نهج [2]، كما أن الباحث يستفيد من العبارة إدراكه لأ ية ا نهج عمل الناقد، بل نفهم أنه يعتمد كث ا من القواعد الأساسية الإجراء ا نهجي، فقد ذكر هنا **القياس** الذي اعتمده كوسيلة هامة ثه، وقد علق حـ ذكر أصول الشعر وأنواع البديع أن ا قصود أمثلة " نقيس عليها " [3]، كما اهتم با بادىء العلمية الضرورية باشرة النص، ففضل التمهيد بتحديد أنواع السرقات وأنواع البديع وعناصر الشعر، قبل الشروع نقد النصوص. وا سألة هي الأساس **ديد للمصطلحات** أولا، فوقف عند حدود وتعريفات أوجه السرقات وأنواع الشعر والبديع، وذكر ا لافات حول ا صطلح [4]، وانتقد بعض ا صطلحات كالتسهيم والتتبيع [5]، غ أن تنظيم دراسة الظاهرة و ديده نهجها وخطة الكتاب منذ البداية يبقى من أبرز مظاهر منهجه وأكثرها لفتا للانتباه؛ إذ أنه التزمها عن وعي و هارة حقيقية [6].

كن القول إذن إن ا نهج العام هو دراسة السرقات لدى ا تنـ وسائر ما كن اظه من عيوب وأخطاء، وأن خطة الكتاب سارت وفق تنظيم دقيق؛ أنواع السرقات، أنواع الشعر، أنواع البديع، دراسة تطبيقية، أما منهجه النقدي ا اص، فإننا اول سسه بقراءة مـ (ا نصف) نفسه؛ إذ تضمن أسلوبه النقد وطريقته دراسة النص، وهو ما كن تلخيصه بعض النقاط.

----

(1) ا نصف، ص: 5.

(2) يوضح ابن منظور أن " الأس: أصل البناء "، لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بـ وت (د.ت)، (أسس)، 60/1، وفيه أيضا: " ج: طريق نهج: بين واضح.. وسبيل منهج: كنهج، ومنهج الطريق: وضحه. وا نهاج: كا نهج "، اللسان (ج)، 727/3.

(3) ا نصف، ص: 52.

(4) ا نصف، ص: 91.

(5) ا نصف، ص: 69.

(6) ا نصف، ص: 4-48-49-86-87-577... وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 300-301.

- تأصيل النص:

وتبدو هذه ا رحلةَ الأو مباشرة النص؛ فقد بدأ مثلا بتحديد ا دونة ا عرضة للدراسة؛ أي دراسة شعر أ الطيب من أوله إ آخره [1]، وقد يكون مصنفه من أوائل الدراسات - إن تكن أو ا- الـ التزمت بدراسة ديوان كامل، إذا استثنينا شروح الدواوين وما إليها، ويشـ إ أول شعر قاله [2]؛ أي أنه يتبع مساره الإبداعي؛ و ـذا يتصور أن قصيدة أخرى دالية فيها غزل جاف ر ا قا ا " أول زمان عشقه قبل أن يرق " [3]، فمن الواضح أن لترتيب النصوص ومراعاة ذلك الترتيب دورا التحليل، كما يلاحظ كذلك أن أبياتا وردت سقط نصفها من الراوي [4]، ويورد أيضا من أحد ا فسرين بيتا ـده عنده نسخته [5]، و حص الروايات، فينتقدها حـ ولو كانت بصيغتها ا روية ـدم موقفه، ذلك أن الرواي ظاهر العصبية [6]، كما يناقش رواية بيت وأثبته ميل [7].

فدراسة ابن وكيع للديوان " قصيدة إثر قصيدة حسب الترتيب التار ي لنسخة ديوانه ا روية؛ و هذه الناحية لا ثل (ا نصف) كتابا نقديا وحسب، بل هو يفيدنا فائدة جليلة قيق الترتيب

الذي رآه للديوان"[8]، ولكنه ليس مجرد إيراد للديوان بل متابعة علمية ومنهجية واعية لنصوصه، تتم بانتقاد الرواية وتمحيصها.

فتأصيل النص مرحلة مهمة في مباشرة النص الأدبي[9] والممارسة النقدية؛ إذ كثيرا ما وقعت أخطاء في التقييم والحكم بسبب خطأ الرواية، سواء في النقل أو الضبط أو نحو ذلك، فالتأصيل تشكيل للخطوة الأولى للأساس العلمي في النقد وفي المنهج.

----

(1) المنصف، ص: 87.

(2) المنصف، ص: 88.

(3) المنصف، ص: 249.

(4) المنصف، ص: 92.

(5) المنصف، ص: 93.

(6) المنصف، ص: 514.

(7) المنصف، ص: 25.

(8) إحسان عباس: تاريخ النقد العربي، ص: 300.

(9) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 28 وما بعدها.

- الفهم والتأويل:

تلي مرحلة التأصيل مرحلة الفهم والتفسير والتأويل، وقد أدرك ابن وكيع أهمية هذا العنصر في العملية النقدية فألح عليه كثيرا[1]؛ إذ كان يعرف أنه يتعامل مع شعر (مشكل) و(صعب)[2]، يمثل عنصر الفهم والتفسير جزءا هاما في التعامل معه ونقده؛ وهو ما يتضح في تركز المعركة حول المتنبي في كثير من الأحيان حول فهم شعره؛ ولذا يتطلب الأمر روية ونقاشا حول المعاني والدلالات الحقيقية للنص.

إن غرض الشاعر ومقصده هنا جزء من العناصر التي استهدفها نقاد تلك المعركة، سواء كانوا في صف الشاعر أو ضده فلكل كلام وجه وتأويل[3]، ويوضح أبو القاسم الأصفهاني مآخذه على تفسير ابن جني لشعر المتنبي أن "المعنى محجوب، وإذا جاءت العبارة لم تكشفه بقي المعنى في حجابه. وقول أبي الفتح مشاكِل للفظ المتنبي بلا تفسير"[4]. فالنقاش النقدي هنا أساسه اختلاف بين القراءات؛ ولهذا السبب ركز ابن وكيع على تفسير الأبيات وإعادة النظر في معانيها المتداولة، وانتقد تأويلات كثيرة لها، معتمدا على بعض المستندات التي سنناقشها في الفصل الموالي.

- ا ناقشة والإقناع:

وا ناقشة عنصر مهم أيضا منهج ابن وكيع بل إ ا تغطي كل عمله؛ لأنه اعتمد ارسته النقدية على صورة حوارية غالبا بـ وجهات نظر تلفة ومتعددة، وإذا طرحنا الدوافع جانبا، فإن (ا نصف) عبارة عن مناقشة طويلة حول ديوان ا تنـ ، انبـ على حيص شعره وتقييم تلف الآراء حول أبياته. وعلى الرغم من أنه يلتزم بعرض النص التعقيب عليه، إلا أن طريقته تقوم على إيراد الرأي النقيض ومناقشته وفحص أدلته وحججه، وهي الـ اعتـ ها ابن وكيع أساس ا وقف النقدي كله، بل إنه يفترض أحيان كثـ ة أيضا الرأي ا خالف ويقوم بتحليله متخيلا حججه.

و ذا اهتم خلال عرضه نهج منذ البداية بأ ية الشاهد ا قنع للعقل كما قال [5]، وخطـأ

----

(1) ا نصف، ص: 350-352..

(2) ا نصف، ص: 481 و 492.

(3) ابن رشيق: العمدة، ص: 102.

(4) أبو القاسم الأصفها : الواضح مشكلات شعر ا تنـ ، ص: 28.

(5) ا نصف، ص: 48.

ا خالف ا عجبـ با تنـ أ م متعصبون؛ وذلك لأ م مقلدون يحكّموا العقل والعلم، ولرفضهم ا جج الـ قدمت م [1]، و ذا سخر من أ الطيب حـ جيء بكتاب ا ذكر وا ؤنـث لابـن السكيت كدليل على مسألة وية فتهرب وقال: ما هذا ط جيد [2]، وسخر أيـضا مـن ناقـد متعصب اكتفى بتـ ير سلوك ا تنـ النحوي حـ قال " ما كان يعتقد النحو إلا معرفة الإعـراب الـ يصل با إ الصواب. بغـ تعليل له " قال ابن وكيع: "وهذا ـرب من السؤالات، وتسلّم مـن إقامة ا وابات، وفيما أوردناه مقنع" [3].

- ولية العمل النقدي:

حـ يتعلق الأمر بتقييم نص ا تنـ ، فإننا نصطدم ا يتداول عن كتاب مثل (ا نصف)؛ إذ عد مسا ة حول السرقات، ومن اختصرت ملاحظات أغلب القدماء والباحثـ ا دثـ حوله هذا النطاق لا تتعداه، وقد سبق ابن وكيع نفسه إ التنبيه إ أن عمله أوسع من ذلك، فبـين أنه عمِل على " إ اق ما فيه من عيب غـ السرق با سروق، خوفا من أن يقول قائل: اوز عن

أشياء من الغثاثات واللحون وا الات **كانت أو من الذكر للمسارقات** " [4]، وأوضح أيضا أن ذلك يشمل فحص ا ع واللفظ والإعراب..[5].

من هنا، فإن ابن وكيع آمن بأن عمله النقدي - عكس ما رآه مقيموه - ينبغي أن يكون شاملا، واجتهد ثنايا دراسته لتحقيق ذلك؛ إذ أنه كان يدرك أن تتبع ظواهر أخرى النص الشعري غ السرقات أو وأهم، رغم أنه احتفظ بروح مؤلّفه وبتوجهه العام وأغراضه ا رسومة له.

- البحث عن الأصول: من الطبيعي أن يعتمد منهج ابن وكيع على البحث عن أصول ا عا والعناصر الشعرية ا امة، فدراسته اهتمت بشكل كب سألة السرقات وعلاقة شعر ا تن بشعر غ ه، رغم أن هيمنتها على منجـزه النقدي لا تلغي - كما سبق - اهتمامه با وانب الأخرى

----

(1) ا نصف، ص:2.

(2) ا نصف، ص: 289.

(3) ا نصف، ص: 289-290.

(4) ا نصف، ص:4.

(5) ا نصف، ص:48.

النص. فإذا كان الظاهر هو الاهتمام بسرقات ا تن لإبطال فكرة تفوقه والانتقاص منه مسار ا عركة حوله، فإنه مهتم بالسرقات كما يقول : " ح لا يظن بنا ظان أنا نعلم أصو ا " [1].

وا ق أنه ا ه هنا إ تتبع أصول ا ع والصياغة الشعرية وا قارنة بينها وهذا مهم، رغم عمد صحة كث من الأبيات ال تصور رابطا بينها وب شعر ا تن . فكأن ا ع – باعتبار فكرة التحوير والاستعادة – يهاجر ويتنقل من زمن إ آخر ومن بيئة إ أخرى، ولكنه يبدل شكله كل مرة، ولنأخذ مثلا وقوفه عند قول ا تن [2]:

إذا سألوا شكرتهـ ـم عليه وإن سكتـ ـوا سألتهـ ـم السـ ـؤالا

فهو يشاكل قول أ ام:

يعطي ويشكر من يأتيه يسأله فشـ ـكره عِوض وماُ ـ ه هـ ـدر

ومثله قول ابن الرومي:

يا من إذا ما سألناه استهل لنا فإن سكتنا ـ ى علـ ـة الطلب

وأفضل منها كلها قول البحتري:

جـاد حـ أفنـى السؤال فلما باد منا السؤال جاء ابتداء

وهناك أمثلة كثـ ة ـكن الوقوف عندها لتتبع ابن وكيع ـسار ا ـع وتنقله الشعر القد (3).

وا هم أن منهجه تركز حول السرقات، ولكنه أيضا ـث عن أصول ا ـعا والإضافات الشعرية والإبداعية، الـ اعتـ ها نقاد القرن الرابع هي ا ـطلوب الإبداع الشعري بعد تقلص ا ـعا وتضايق سبل القول.

----

(1) ا ـنصف، ص:210.

(2) ا ـنصف، ص:526-527. وبيت ا ـتنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 347/3، وبيت أ ـام ديوانه، ص: 283 بصيغة: (يعطي و ـمد من يأتيه ـمده)، وبيت ابن الرومي ديوانه، ـقيق: أ ـد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بـ وت، ط1994/1، 256/1، وبيت البحتري ديوانه، شرح: يوسف الشيخ ـمد، دار الكتب العلمية، بـ وت، ط1987/1، 56/1.

(3) ا ـنصف، ص:99-106-109-125-136-161-251-421-465..

- ا ـوضوعية:

من ا ـؤكد أن العوامل والدوافع الذاتية شديدة الوضوح ا ـمارسة النقدية الـ صـاحبت قضية السرقات وا ـصومات يشكل عام. ولابد أن لارتباط الشعر والثقافة عمومـا بـبلاط مـن البلاطات وما يستتبع ذلك من قرب من السلطة، واستفادة اقتصادية ومن ا ـكانة الاجتماعية، الأثـر الأكـ إذكاء ا ـصومة والتنازع والتحاسد. وقد كانت واضحة جدا حالة ا ـتنـ ، ورافقته منذ نبوغه إ مقتله.

لكن الغريب أن ا ـطاب النقدي القرن الرابع يلح على مسألة ا ـمارسة النقدية إ ـاحه على ا ـوضوعية. فحـ أولئك النقاد الذين أغرقوا ولائهم للشاعر، أو الذين اشتدوا مناصـرة خصومه، يتوقفوا عن اللّهج بضرورة العدل والإنصاف، والبعد عن ا ـوى التقييم وا ـكم.

وقد لاحظ ـال الدين بن الشيخ مصنفات نقاد ا ـوازنات والسرقات " هوسا با ـوضوعية والإنصاف " (1)، وبالفعل فقد ـولت هذه التأكيدات - بتكرارها وتواترها لديهم- إ ما يـشبه

ا وضة، أو ا اجس العام، وكأن النقد كان س بأثر ضغط الذاتية - الا يتذكر ا دثون أثرها
أحكام ا افظ - سيما وأن موضوع النقاش هو الغالب شعر، أو شاعر انقسموا حوله إ أنصار وخصوم، وكلا ا ركه نوازع ودوافع ذاتية، ي ز التحاسد والتنافس أكثرها، ويغيب لـذلك، الإنصاف و ري العدل، وهي بعض العبارات الا يفتأ نقاد القرن الرابع يرددو ا رسـائلهم، إشارة منهم إ أ ية هذا العنصر ا مارسة النقدية [2].

لكن التلقي القد طاب ابن وكيع النقدي أ ع على إخراج دراسة ابن وكيع من دائـرة البحث ا وضوعي وأمعن وصفه بالذاتية والتحامل، فقد اعت ابن رشـيق مـضمون الكتـاب مبالغات، خاصة مقدمته فقال: " وأما ابن وكيع فقد قدم صدر كتابه مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك م، و اه "كتاب ا نصف" مثل ما ي اللديغ سليما، وما أبعد

----

(1) ال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 35.

(2) ينظرمثلا: الصاحب بن عباد: الكشف عن سرقات ا تن ، ص: 241، وا ا ي: الرسالة ا وضـحة، ص: 4، والرسالة ا ا ية، : التحفة البهية والطرفة الشهية، دار الآفـاق ا ديـدة، بـ وت، ط1، ص:144، والقاضي ا رجا : الوساطة، ص: 49-50-52، والعميدي: الإبانة، ص:19.

الإنصاف منه؟ " [1].

ومثل ذلك نقرأه لابن دحية الكلا (ت 633هـ)، إذ وصف ابن وكيع كتابه بأنه " أجور من قاضي سدوم " [2]، أو أنه بتعب ابن القارح قد " حاف على ا تن " [3]، ومثل هذه العبـارات نلقاها عند الباحث ا دث الذين قيموا الكتاب انطلاقا من موقع ابن وكيع من قـضية ا ـصومة حول ا تن ، فدراسته حسب الإمرا " أبعد ما تكون عن الإنصاف " [4]، وهو يأخذ من عبـارات ابن وكيع ما يدل على التحامل، بل ينبغي نظره أن نعجب " من رجل يصرف شطرا من عمـره تصنيف يتحدث فيه حديث موتور، وكأن له على أ الطيب ثأرا قد ا. فهذه (سرقة توجـب القطع) وهذا كلام قائله (تل) متوهم، و (هذا هذيان موم)، وما أشبه ذلك ا لا يتقدم بنـا النقد والذوق خطوة واحدة " [5]، وإذا كانت تلك اللهجة قد وردت طور من أطـوار النقـد القد و مناسبة معينة، فإن جة الباحث انسها وقد لا تكون مزكاة البحث العلمي ا ديث، ومن أصداء تلك الأحكام أيضا ما قد يكون بالـغ فيه بلاش قوله عن (ا نصف) بأنه " كتاب

ﺮد من الطرافة بقدر إساءة التسمية، ويشبه من يع الوجوه رسالة الصاحب بن عباد، ويعنى هذا الكتاب الذا ا ض بالتفاصيل وأحيانا بالكلمة ، فقد اكتشف السرقات كل مكان " [6].

لكن ا قيقة أن ابن وكيع يز بالابتعاد عن إظهار اندفاعه وذاتيته، والتأكيـد علـى عنـصر ا وضوعية ا طاب النقدي عكس ا ا ي الذي أرسى مسا ته وصاعها سـياق (القَـضح) و(ا دم) صراحة، وبلغت ذروة الذاتية رسالته ال تشكّلت ضمن جلسة مناظرة شه ة جرت بغداد، هر فيها باستمتاعه بإفحام ا تن ، وإضحاك خصومه منه، وإثارة إعجابم هـارة ا ا ي

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن رشيق: العمدة، 281/2.

(2) ابن دحية الكل ، نقلا عن: ا اهات النقد خلال القرن السادس والسابع ا جري ، مد عبـد ا طلـب، ص: 76.

(3) البديعي: الصبح ا ن ، ص: 265.

(4) حسن الإمرا : ا تن دراسات ا ستشرق الفرنسي ، ص: 14.

(5) حسن الإمرا : ا تن دراسات ا ستشرق الفرنسي ، ص: 307.

(6) بلاش : أبو الطيب ا تن ، ص: 398.

وثقافته [1]، وقد لاحظ إحسان عباس " أنه أقل اندفاعا وانفعالا من ا ا ي، يتناول الأمور هدوء يوهم با وضوعية " [2]؛ أي أن الذاتية تفي من النص رغم تأكد الباحث من وجودها. فدوافعـه وعواطفه غالبا ما تفي حينما يتناول القضايا ويستغرقه النقاش، بل إنه ينكر أن يتحول النقـد إ ﺮد سـب كما نراه لته على النامي [3]، فالدوافع الذاتية خفية مهملة النقـاش العقلـي والعلمي الذي توخاه، ولذا قد نستفيد من مقارنة قول الإمرا السابق ا قاله إحسان عباس من أنه لا يرى أن ابن وكيع يدفع بالنقد الأد إ الأمام، وبأن عمله دراسة مستأنية للمتن [4].

فابن وكيع يلح منذ البداية على انبة ا وى، وا رص على العدل. ويبدو أن موقفه يستند خطابه إ عدة عناصر:

_ الأول أن النقد - كما مر - عمل يعتمد على العقل والاستقلالية ا كم. فأنصار ا تن هم صورة كاملة نظره للذاتية والتقليد والتعصب، فأو به أن يتجنبه، أو يظهر ا ياد ويلح عليه.

_ والثا أن الغرض من الكتاب كما بين - أو حاول - ليس هدم ا تـنـ أو " الطعـن علـى فاضل.." [5]، بل إن موضوعه " الفائدة للقاريء " [6]. و ذا السبب حول كتابه عن طريق ومنهج ا ا ي إ صورة تشبه طريق الناقد ا تبصر الذي يهدف إ إصلاح النقد وتعليمه.

- والثالث أن النقائص والسرقات الـ حاول (إثبا ا) هو وغ ه شعر ا تـنـ ، لا ـط منـه كشاعر كب ، وقد أعلن ذلك صراحة. ويبدو أنه كان يعرف ذلك مسبقا، فحاول ألا يسقط ما وقع فيه ا افظون حينما أعجبوا بالشعر ا دث، لكنهم رفضوه تعصبا وهوى، فأقر ـودة شـعر ا تن ، ونوه كانته، وحاول الوقت نفسه جاهدا ومن خلال دراسته للسرقات والعيوب، التقليل من حدة التعلق به والإقبال عليه.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 1-2.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 307.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 241.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 311-312.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 5.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 195.

وباعتبار عنوان الكتاب (نصا موازيا Paratexte)؛ يهدف إ تكثيف ا ضمون، فإننا نقـرأ عنوان ثه دلالات متقاربة، أبرزها الإشارة إ ا وضوعية، لأ ا ا ع ا ركزي للإنـصاف. وقـد أوضح هو بنفسه دلالة العنوان قائلا لصديقه: " وقد عرفتك الآن .. ا يوجبه حكم السرقات مـن **الإنصاف**، ولقبنا كتابنا (ا نصف)؛ ا **قصدنا من إنصاف السارق وا سروق منه** " [1]. ونـستنتج أنه يرمي إ العدل ا كم؛ أي عكس غ ه ن وصفت مسا ا م با ور أو اللاعدل، وأن حكم السرقات أو نقد السرقات مب جوهره على الإنصاف؛ إذ يتحول إ ض ا ام وانتقاص غـ مقبول إذا افتقد العدل وا ياد. ويوضح معه الإنصاف مبينا أنه كناقد لا يأ " كل ذلك إلا ما ننسب به إ العدل، ويقنع شاهده العقل " [2]. فالعدل مرتبط بإقامة ا جة والدليل، وصحة الدليل مبنية وموقوفة على قبول العقل له؛ فالنظر العقلي مضاد للانسياق العاطفي أو ا وى؛ أي أن العـدل مرتبط نهج. ولذا نقرأ له : " لتفاضل بـ الشعراء بأصل، وتنطق بعدل" [3]. لكن ا وضـوعية

ا مارسة النقدية تقتضي كذلك الاعتراف والإقرار ا هو ضد رغبتنا ا كم " فما استحقه علـى قائله سلمته إليه، وما قصر فيه أدع التنبيه عليه " [4].

فا بدأ العام الذي حاول ابن وكيع أن يوحي للقاريء أنه التزمه هو مثل عبارته " **وسأنصفه** كل ذلك " [5] أو " مغلبا ا ق على ا املة بإبداء ا وقف " غ متحيف لك ولا عليـك " [6]. ويبدو أنه قد استمد هذا ا بدأ العام من تقييم شيخه ا هلـ ، الذي قال حـ ذكر ا تنـ - رغم ا افيه عنه - " كان شاعرا " [7]، وهذا إقرار مهم؛ لأن الشطط التعصب أدى أحيانا إ ويل ا تـنـ إ رد سارق متطفل على التراث الشعري.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 48.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 48.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 85.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 4.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 4.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 2.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 288.

وا وضوعية تناقض كذلك ا كام ا طلقة، فهي ا ارسة ضـد ا نـهج العقلـي؛ ولـذلك يصرح"على أن لا أقضي على أ الطيب بأن يع كلامه مسلوب ولا كل فضله مغـصوب، وإذا جاء البيت يبلغ من أين أخذه ا يستحسن سلمته إليه، حـ يوجد له استخراج سرقة " [1].

وسنلقى ابن وكيع غ انب اما - ولو صوريا - ذا ا بدأ الذي اعتمده، فقـد أنـصفه بالفعل كثـ من مظان ثه... بل لقد انطلق - عكس ا ا ي - من إعلان احترامه كانة ا تنـ الأدبية، والاعتراف ستواه الفـ ، فقال: " **إن القوم يصفوا مـن أ الطيـب إلا فاضـلا، و يـشّهروا بالتقريظ منه خاملا، بل فضلوا شاعرا يدا، وبليغا سديدا،** ليس شـعره بالـصعب ا تكلّف ولا باللـ ا ستضعف. بل هو بـ الرقة وا زالة، ودون الإطالة، كـثـ الفـصول، قليـل الفضول " [2].

فموقف المعجبين والمتحازين لأبي الطيب غير مرفوض على علاّته؛ أي من حيث المبدأ أو بشكل مطلق؛ لأنه شاعر متميز يستحق هذا التنويه والتقريظ. ولكن المشكلة تكمن في بناء الموقف النقدي على التقليد الساذج، وعلى التعصب، بل وعلى تعدي حدود القواعد النقدية في دراسة شعره، ومن ثم قبول نقائصه واختلالات شعره وتبريرها، رغم تناقضها مع الحجة والدليل. بل إنه ينعته بالإبداع، فقوله مثلا [3]:

مرت بنا بين تربيها فقلت لها: من أين جانس هذا الشادن العربا؟

فاستضحكت ثم قالت: كالمغيث يرى ليثَ الشرى وهو من عِجل إذا انتسبا

قال: " هذا من الخروج المليح إذا ما أراد من المديح **ولا تعرفه العرب**. إنما قولهم: دع ذا وامدح فلانا" [4].كما أبدى إعجابه أيضا ببنية قول المتنبي [5]:

تلذّ له المروءةُ وهي تؤذي ومن يعشق يلَذّ له الغرام

تعلقَها هوى قيسٍ لليلى وواصلها فليس به سقام

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 392. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 239/1.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 392.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 406-407. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 195/4.

فهو " كلام مستوي الأقسام، مليح النظام، أخبرنا بالتذاذه المروءة التي يثقل حملها على الناس، وشبه ذلك بالتذاذ العاشق الغرام، وذكر أن تعلقه بها تعلق قيس لليلى وهي غاية التعلق بها.." [1]، وهذا تقييم موضوعي يتضمن اعتراف يعز وروده من الخصوم.

فالتعصب هو السبب في رفض النص الجيد، مثلما كان حال الحافظ من نقاد القرن الثالث، وهو ما يرفضه ابن وكيع حين يقف في جبهته ضد المتنبي وأنصاره. وبهذا يقول حين وقف عند قول المتنبي [2]:

كأنّ العِيس كانت فوق جفني مناخاتٍ فلما ثُرنَ سالا

قال: " وقد أنشد بعض المتعصبين على أبي الطيب بيتا زعم أنه لمتقدمي الزمان، لم يذكره، قال:

إن الجمال على جفوني بُرك فإذا أُثرنَ أقامت المحبوسا

ولست على ثقة من روايته لظهور عصبيته، فإن كان صادقا فقول أ الطيب أحسن؛ لأن مبنـاه أعذب ومعناه أصوب " [3]، فرفضه لنص اعتمده غ ه لإثبات سرقة ا تنـ أدل على حرصه علـى إنصافه، وهو منسجم هذا الرفض مع القاعدة الـ وضعها التعامل مع شعر ا تنـ ، حـ شرط عدم ا كم بالسرقة إلا إذا كان لديه سند مروي [4]، بل لقد وقف أيضا ضد ما عده أبو العبـاس النامي سرقات ا تنـ ، حـ جعل الغث مثلا قول ا تنـ [5]:

خفِ ا واستر ذا ا مالَ بـ قع   فإن لُحت ذابت ا ُدور العواتق

قال يرد عليه: " ولست أعتده غثا لأن ا مال دح به ا لوك. وخص العواتق شهرة ا رأين مـن اله، فا عـ صحيح، واللفظ فصيح، فلم صار غثا؟ " [6]، فما أورده النامي غ مقنع، لموه مـن مـ ر مقنع، والقاعدة تقتضي أن تكون ا جج الـ انبـ عليها ا كم مقنعة للعقل.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 407.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 513. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 338/3.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 514.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 48.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 326. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 89/3.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص:326.

بل ويوضح خلل نقد النامي للمتنـ ؛ فهو عنده غ مبـ على دراية بالقضايا النقدية وحسن تطبيقها على النص. فقد نقل من رسالته اعتباره لقول ا تنـ [1]:

مـ جِك إذا مطلَ الغر بدينِهِ   جعلَ ا سام ا أراد كفيـلا

مأخوذا من قول أ ام:

لا تأخـذَني بالزمان فليس   تبعا ولست على الزمان كَفيلا

فابن وكيع ينكر أية علاقة بـ البيتـ " ولا أعلم به تعلقا [يقول] إلا بلفظ (كفيل). فإن كان أول من تكلم بـ (كفيل) أبو ام، فقد أخذ لفظه لا معناه، وإلا فما يتعلق كلام أ ـام بكـلام أ الطيب شيء أصلا " [2]، فتعليل ا كم بالسرقة هنا غ سليم؛ إذ لا يكفي الاعتماد على ـرد الاتفاق كلمة.

وقد ق للباحث أن يتساءل عن علاقة ابن وكيع وقف النامي وتلقيه لرسالته، فكأنه يقف منها موقفه من شعر ا تنـ وليس موقف من هو معه جبهة واحدة، بل إن جته تعلـو أحيانـا وتقسو تعليقه على آراء النامي و مل عليه، غ مبال با ياز ا إ نفس ا وقف، فعندما ينقل من رسالته قوله عن بيت ا تنـ [3]:

ريانَ لو قذف الذي أسقيتـه ى من الـمهـجات ر مزبـد

أنه مسروق من قول البحتري:

صديانَ من ظمإ ا ُقود لو أنه يسقى يع دمائهم ينقَع!

يعلق ساخرا منه بقوله : " فهذا بر عن ريان لو مج يع ما شربه ى من ا هجات ر مزبـد، وهذا عن صديان لو شرب يع دمائهم يرو صداه. وهذا ضد ا ع . ولو أدخل هذا قسم ا عكوس من الشيء إ ضده لكان أليق. **ولو قال هذا الكلام من يعـرف الشعر رواية، و ينتقده دراية لقَبح**، فكيف بشاعر يوازن يشعره شعره، ويطاول بقدره قدره؟!" [1]. وا قيقـة أن عبارة ابن وكيع لا تنطوي على السخرية فقط، بل تلمح إ تعصب النامي الذي زحزحه دخـول ا تنـ ضمن حضرة سيف الدولة عن مكانته كشاعر الأم ا قدم، كما تلمح إ جسامة خطئـه؛ لأنه ن نافس ا تنـ وطاوله، و ن اكتملت لديه الثقافة النقدية، فليس مرد ا طأ إلا إ التعـصب والذاتية ال أوقعته خطأ فادح خلال تطبيقه للقاعدة النقدية على البيت.

ويتضح ذلك أكثر ح ينقل عنه تعليقه على بيت يلي بعد البيت السابق، وهو قول ا تنـ [2]:

أنـى يكونُ أبـا ال يةِ آدم وأبوك – والثـقَلان أنت – مـد

فقد علق النامي عليه اطب أبا الطيب [3]:

" فأين ذهبت، و أي ضلالة ـت، من أي قَليب جهالة اغترفت؟

هذا النوع الذي أكثرت العجب به؛ هو الذي أكثر التعجب منك "

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 534. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 352/3، أما بيت أ ام فهـو ديوانه، ص: 123.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 435.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 240. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 60/2، وبيـت البحتـري ديوانه، 313/2.

قال ابن وكيع : " **فلم يزد على سَبّ أ الطيب سّبًا من غ إيضاح العيب قوله** "، ان ى يوضح اختلالات البيت. فالذاتية حولت النقد إ سب صرف، وهو ارسة لا علاقة ا بالنـشاط النقدي؛ إذ ا طلوب هو إيضاح العيوب كما قال، وذلك يتطلب التحليل وإيراد ا جـج، وهـو ا قصود بصفة ا وضوعية، وا قق ا، فلو كان مغرقا الذاتية كما أشار بعض من ذكرنا سـابقا من الباحث ، لكان تقبل وأكد مواقف النامي على الأقل مادام بصدد خصم مشترك، ولكنه كما هو واضح من نصوصه، فضل إنصاف ا تن ، بل ودحض تصورات النامي.

والواقع أن ما نراه ا يشبه التناقض بـ موقفه خصما وبـ هذا الإنصاف، وكذلك للتـدقيق لميل خطابه النقدي وفحص مـ (ا نصف)، يدفع الباحث إ اولة إعادة النظر تويـات كتابه كله، وتنظيم مادته شكل جداول للحصول على إحصاءات تقرب فهمنا من الصحة، ولنبدأ حاولة تنظيم وزيع أحكامه على الأبيات حسب نوع ا كم من خلال ا دول التا :

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 240.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 241. وبيت ا تن ديوانه بشرح الـ قوقي، 62/2.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 241.

أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها عن السابق	تـساويه مـع السابق	إنصافه وإعلان إجادتـــــه وأحقيته	اختلال البيـت وفساده(لغـة/ و/ مع ..)	مـا احتـذاه وفـارق مـا قصده السابق	ا مـــوع (بالتقريب)
22	299	409	122	116	44	1012
%02.17	%29.54	%40.41	%12.05	%11.16	%04.34	

فإذا كان موع أحكامه وانتقاداته يصل و 1012، فإننا نستطيع توزيعها أوليا علـى عـدة أحكام ليست متساوية ولا متجانسة مضمو ا؛ لأن بعضها يرفض النص مبدئيا، والبعض الآخـر يعترض على صياغته، بينما يقر أحيان أخرى بتفوقه أو على الأقل مساواته مع السابق. ولننظر جدول ثان يتضمن توزيع النسب ا ئوية لأحكام ابن وكيع الـ أنصف فيها ا تن ، فهي سب له:

ا ساواة مع السابق	إنصافه وإعلان أحقيته با ع	ما احتذاه وفارق مـا قصد إليه السابق	ا موع
%40.41	%12.05	%04.34	%56.80

وإذا أخذنا بهذه الطريقة قراءة وتوزيع أحكام ابن وكيع، فإنه يظهر دون شـك أقـرب إ الناقد ا نصف ا ايد، بل إن نسبة 56.80% عالية قد عله يقترب إ أنصار ا تـنـ . ومتابعـة لنفس ا نحى، فإن ا دول التا يتضمن توزيع النسب ا ئوية لأحكام ابن وكيع الـ آخذ فيها ا تن فهي سب عليه:

أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها	أبيات تلة فاسدة	ا موع
%02.17	%29.54	%11.46	%43.17

فقد ظهرت نسب مآخذه بالضرورة أقل من نسب ما أنصفه فيه.

لكن إذا علمنا أن ا بدأ العام الذي اعتمده ابن وكيع إعطاء الأحقية ا ع للسابق حالـة تساوي اللاحق مع السابق، فإن النسب ا ئوية ا اصة با آخذ سترتفع، وستتغ نظرتنا إ مواقفه:

ا موع السابق للمآخذ	حالات التساوي	ا موع
%43.17	%40.41	%83.58

ومن هنا ندرك مع التحامل سلب الفضائل عن ا تن ، والذي يصرح به ابن وكيع، بل أدركه القدماء وع وا عنه تقييمهم لنقده، أو أنه أخفاه كما قال إحسان عباس و يصرح بـه. فعدم موضوعية فابن وكيع لا تظهر من خلال عبارته أو منهجه، بل من خلال النتائج الـ اجتهد إيصال القاريء إليها.

الفصل الثالث

تفسير النص وتأويله

- منشأ التفسـ والتأويل ا ـطاب النقدي حول شعر ا ـتنـ :

- نسبية القراءة ومسوغات التأويل

- المستند العقلي

- المستند اللغوي

- المستند البلاغي

تفسير النص وتأويله

قد يكون موضوع تفسـ النص وتأويله صلب الصراع الذي احتدم حول شعرية ا ـتنـ ، وشعرية أ ـ ام قبله؛ لارتباطه القوي بالتعامل مع النص ومباشرته، وهو ما طالب به الشعراء أنفسهم، ودارت حوله حركة علمية من الشروح والتعليقات ـ تتوقف إ ـ مطلع العصر ا ـديث.

ولقد عادت ا ـسألة ـ عصرنا تتحدى الدراسة الأدبية ـت ضغط ا ـناهج ا ـديثة الـ قامت معظمها على التخفيف من تطبيق نتائج العلوم النفسية والاجتماعية والتاريخ على الأدب، ودعت إ إعادة الاعتبار للدراسة النصية نفسها.

لقد أطْلع هذا التركيز على النص - كما ـ القرآن الكر - عناية بفهمه أولا، و ـ تطرح ا ـسألة ـ نصوص كثـ ة لأسباب سنعرض ـا، وكأن النقد قد انتهى إ ـ الإقرار **بتباين النصوص** من حيث قرب أو بعد معانيها وظهور أو خفاء مقصد صاحبها، ومن هنا ا ـاجة مع مثل هذه النصوص إ ـ البحث والشرح والتفسـ "ومثل من فضـل أبا ـام، ونسبه إ ـ غموض ا ـعا ـ ودقتها، وكثرة ما يورد ـا ـتاج إ ـ استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء **أهلُ ا ـعا** ـ والشعراءُ أصحاب الصنعة ومن ـيل إ ـ التدقيق الفلسفي ـ الكلام" [1]. فالشعراء ـتلفون، والبعض منهم ـيل " إ ـ الصنعة، وا ـعا ـ الغامضة الـ تستخرج بالغوص والفكرة " [2]. تقول سيزا قاسم: " ليس كل نص أهلا للتر ـة أو التفسـ أو الشرح؛ فلا ـرك أي نص ملغز أو ملتبس أو غامض الرغبة ـ فك طلا ـه

وتيسر فهمه، إذ لابد أولا من أن **تصبغ الثقافة النص بصبغة خاصة** حتى يصبح موضع هذا الاهتمام " (3)، وهذا يكشف عن نوع النصوص المؤهلة للشرح والتفسير، فهي نصوص أخذت موقعا خاصا في مساحة الثقافة العامة والأدبية الخاصة؛ نظرا لأهميتها أو لأثرها في مسارها.

----

(1) الآمدي: الموازنة، ص:10.

(2) الموازنة، ص: 11.

(3) سيزا قاسم: القاريء والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002، ص: 34. وبعبارة غادامار فإن الوعي التأويلي " يقتصر نشاطه ودوره على القدرة على الكشف عن الأمر الذي يستحق أن يرتقي به إلى صف السؤال "، فلسفة التأويل، ص: 103.

وربما كان من الصعب إدراك القصد الحقيقي لذلك الناقد لأبي تمام: " لم لا تقول ما يفهم؟! " (1). غير أن ما يرشح منها على مستواها البسيط هو عدم قدرة المتلقي على فهم الشعر الجديد الذي أثار به أبو تمام وأضرابه حالة من عجب القراء والصدمة لذوقهم. ولقد اعترف آخرون بعجزهم عن فهم هذا المذهب الجديد، والوصول إلى معانيه. لكن ذلك لم ينته إلى إقصاء أبي تمام والحط منه، بل أكد قدرته وعظمة مساهمته؛ فـبعد المقصد وخفاء المعنى ليس عيبا في حد ذاته، يعود إلى طبيعة الشعر ذاته، لبعدها التلميحي والإشاري، " ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألا يرى لأبي تمام بيت واحد؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفّر من التعقيد حـظهما؛ وأفسد به لفظهما، ولذلك **كثر الاختلاف في معانيه**، وصار استخراجها بابا منفردا؛ ..وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه **غامض مستتر**، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر " (2). فالمشكلة تعود إلى طبيعة الشعر نفسه، وإلى تركيبه الذي أخذ يتعقد من الداخل وليس من حيث الألفاظ، فقد غدت أقرب مأخذا من أي زمن آخر يستوي فيها الخاصة والعامة.. (3)، ويوضح القاضي الجرجاني هذه الحقيقة تطبيقيا على قول الأعشى (4):

إذا كان هـادى الفتى في البلا..........د صدر القناةِ أطاع الأميـرا

" فإن هذا البيت – كما تراه – سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنـى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر، فمن المحال عندي، والممتنع في رأيي، أن تصل إليه إلا من شاهد الأعشى بقوله، **فاستدل بشاهد الحال، وفحوى**

ا طاب، فإما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا اعا إذا اقتصر بم من الإنشاد على هذا البيت ا فرد؛ فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض..".

فغموض مقصد الشاعر ا دث لا يعود إ الألفاظ نفسها؛ لأ ا أسهل من تلك ال كونت لغة الشعر القد ، وبالتا فهي أسهل وأقرب إ ا ستوى اللغوي للجمهور ا ديد، فصعوبة التلقي

----

(1) ا وازنة، ص:23، والعمدة، 133/1، وا وشح للمرزبا ، ص: 499.

(2) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 417.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 174.

(4) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 417. وبيت الأعشى ميمون بن قيس ديوانه، دار ب وت، ب وت، 1980، ص: 87.

تعود إ ا ع نفسه، الذي تكـون وفق سياق مغاير، تاز بتركيب ذه جديد لا عهد للمتلقي ولا للشعر العر به، بل قد يكون ما يبدو معقدا رد مع بسيط لا بعد له ولا خفاء فيه، يقول غراهام هو: " ب الانتباه إ أن الأعمال ال تشعرنا بأ ا مرتبطة عان ازية ليست تلك ال تتضمن الألغاز والأحاجي بشكل ظاهر للعيان " [1]. من هنا أ ية التفس والشرح بل والتأويل، فكأن هذا النشاط الذه والبحثي لا يتعلق با ظاهر ال توهم بالغموض، وإ ا يتعلق بتعميق البحث دلالات النص ا نتج.

منشأ التفس والتأويل ا طاب النقدي حول شعر ا تن :

اتضح الفصل السابق أن ا ركة النقدية ال نشأت حول شعر ا تن أخذت مسارات عدة؛ من أبرزها شروح الديوان وتفس ه والتعليق عليه، وقد أضيف هذا النمط من الشرح غ ا ألوف إ مكتبة النقد الأد ا أثاره من مسائل نقدية، وما طبق من وسائل، بل وما قرر من نتائج.. فالكث من نقاد ا تن وهم شراح لشعره [2]، يؤلفوا عملا نقديا صرفا ولا شرحا خالصا، بل مصنفا يس الا اه ع أنه شرح نقدي، أو نقد يعتمد (منهج) الشرح والتفس والتأويل، أو توضيح النص وبيان مشكلاته. ور ا كان ما يبدو هنا من تداخل هو سبب ما أكده من سلطان من أن اللغوي خدموا دراسة ا تن أكثر من النقاد والبلاغي ، والنصوص نظره "تش إ أن

الاهتمام بشعر ا تن يكن فنيا بقدر ما كان لغويا، وهذا ابن جـ أكـ شارح لشعر ا تن - وهو رأس اللغة - يـعد مؤشرا على دلالته " [3]، فا قيقة أن الفصل بينهما صعب.

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) غراهام هو: مقالة النقد، ص: 87.

(2) أو أن شراح ا تن هم أنفسهم نقاده، أو السواد الأعظم من نقاده البارزين. ولنذكّر هنا بعبارة الـ قوقي الـ مرت الفصل السابق بأن إطلاق مصطلح الشرح على هذه الكتب "ضرب من التسامح؛ لأن منهم من يضع شرحا با ع ا تعارف، أي أ م يضعوا شروحا تامة كاملة، وإ ا تصدوا لشرح بعض مشكلات الأبيات. أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسـ أو سرقات ا تن "، شرح الـ قوقي، 81/1.

(3) منـ سلطان: الصورة الفنية شعر ا تن (الكناية والتعريض)، منشأة ا عارف، الإسكندرية، 2002، ص: 243.

إن معـ توضيح النص هنا مغاير للشرح اللغوي؛ فالتفسـ " الذي هو عمل اللغوي باستبدال كلمة بأخرى هو فهم ناقص؛ لذا فإن **توضيح النص شيء وراء النشاط ا عجمي** ا اص ا نسميه الألفاظ ا فردة " [1]، وكأن التفسـ ا صور شرح الألفاظ عمل يعود إ اللغوي لا إ الناقد، وهي مسألة حسمها النقاد سابقا، فإذا رفضوا تدخل اللغويـ عملهم، فإ م لن ينقلوا لـيلهم إ ـرد توضيح معجمي.

فهذا الشرح إذن نشاط نقدي مغاير اما للشرح اللغوي للمفردات، وإن كان هذا الأخـ حاضرا أعمال شراح كالعكـ ي والواحدي والـ قوقي، بل إنه مرتبط بالنقد والتقييم؛ لأن شرح ا فردات يقوم على استدعاء دلالتها ا عجمية فقط؛ أي أنه يربط الوحدات اللغوية عانيها أو مدلولا ا كما هي ا عجم، لكننا وضع مغاير؛ إذ نتعامل مع خطاب نقدي **يقترح فهما لنص كامل**، وهي مسألة تتعلق با عـ [2]، والوظائف الأساسية لعناصر الشعر مرتبطة حتما با عـ والدلالة، ومن هنا انتماؤه إ النقد الأد لا إ الشرح اللغوي ا عتاد.

وقد لاحظ ابن وكيع وهو يدرس بعض أبيات ا تن أن " كلامه أخفى وأصعب " [3]؛ أي أن معانيه تتطلب جهدا أكـ لإدراكها، وليس ذلك مظهرا جزئيا بل هو ظاهرة مركوزة وثابتة شعره، يقول ابن رشيق: " وكان أبو الطيب لقدرته واتساعه ا عا كثـ ا ما الف الشعراء ويغاير مذاهبهم" [4] فيسلك طرقا غـ معبدة استجابة لرغبته الاتساع وإظهار ا قدرة.

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص: 158. وكان ابن قتيبة (276هـ) ميز بين كتابيه (تأويل مشكل القرآن) و (تفسير غريب القرآن)؛ فيحيل القاريء " على كتابه الأول، حين يرى أنه موقف (تأويل) لا موقف (تفسير غريب) ". محمد حسين آل ياسين: الدراسات اللغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1980/1، ص: 116.

(2) فمعنى النص ليس هو معنى المفردات، " فالمعنى ينتج ..عن فعل تأويلي. والمعنى مكمل للفهم الذي ينتج عن التأويل ". ج. هيو. سلفرمان: نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ولبنان، ط2002/1، ص:33. ويضيف: " المعنى يتأسس في قراءة النص " ص: 119.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 481. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 84/4.

(4) ابن رشيق: العمدة، 102/2.

ويبدو أن المتنبي نفسه قد ارتاح إلى عدم سهولة الوصول إلى مراميه، وارتاح أيضا للخصام الذي ينجر بسبب صعوبة الفهم والاختلاف في تأويل شعره، وقوله السائر أوضح ما يؤكد ذلك [1]:

أنام ملءَ جفوني عن شـواردها ويسهر الخلق جـراها ويختصـم

إن هذه الصعوبة أو (الغموض) تلبي حاجة نفسية متأصلة في المتنبي؛ إذ يتجسد تعاليه إضافة إلى ما ظهر على سلوكه، في شعره، وينعكس على آلية الإبداع، فيتحول إلى **نص سـامٍ، بعيد مرتفع**، وكأن الصورة التي ضمنها بيته الشعري السابق ترمز إلى هذا الوضع، حيث يقذف الشاعر بالكلمة، وينام مترفعا متحديا مقابل الكثيرين يسهرون ويختصمون حولها. فالصعوبة هنا **تـعالٍ** عن المستوى العادي، مثل أبي تمام الذي يرى من حوله لا يفهمون ما يقال؛ أي أنه لم أحد يستطيع أن يفهموه، وقد تكون شخصية أبي تمام الأدبية وصورته الأكثر فعلا والأبعد أثرا في تكوين المتنبي [2]، إن الغمـوض أو صعوبة الفهم هي طبيعة الشعر الجيد؛ إذ يتصف بالتـمنع، ويتطلب الوصــول إليه - حـسب عبد القاهر الجرجاني - نشاطا وجهدا أكبر، حيث يمتاز الشعراء والنقاد كذلك [3].

----

(1) ديوان المتنبي: بشرح العكبري، 367/3، وبشرح البرقوقي، 84/4.

(2) لنلاحظ أن أكثر التهم بالسرقة الموجهة إلى المتنبي تعلقت بشعر أبي تمام، وعنوان كتاب ابن الدهان (المآخذ الكندية من المعاني الطائية)، وكان هو ينفي ذلك، بل ينفي معرفته بأبي تمام!، ينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 106 قال له الحاتمي: من أبو تمام والبحتري؟ ما أعلم أني سمعت بذكر هما إلا من هذه الحاضرة، و

المنصف: قلت الشعر وما أعرف أبا تمام ص: 113، وفيه رد ابن وكيع عليه، ص: 114، كما ذكروا أنهم عثروا عنده لما قتل على ديوان " أبي تمام والبحتري " بخطه وعلى حواشي الأوراق علامة كل بيت أخذ معناه وسلخه "، الصبح المنبي للبديعي، ص: 186.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتـر، دار المسيرة، بيروت، ط1979/2، ص: 126وما بعدها. ويقول: " ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ويعد في وسائط العقود لا يحوجك إلى الفكر ولا يحرك حرصك على طلبه بمنع جانبه وببعض **الإدلال** عليك وإعطائك **الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد،** لكان "باقلّى حار" وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحدا، **ولَسَقط تفاضل** السامع الفهم والتصور والتبيين، وكان كل من روى الشعر عالما به وكل من حفظه –إذا كان يعرف اللغة على الجملة- ناقدا في تمييز جيده من رديئه" 131-132.

وحين وقف ابن وكيع عند قول المتنبي [1]:

لَبِـسَ الثلوج بها علـي مسالكي   فكأنـها بِـبياضهـا سـوداءُ

لاحظ أن الطريق إلى هذا المعنى خفي، فقد نبهه عليه - في نظره - ديك الجن في قوله:

مشيب، في العيـون لـه بـياض   ولـكن في القلوب لـه سـواد

فهو من استخراج معنى من معنى احتذى عليه " وهذا من **فطنة الشاعر، ولا يفطن له إلا كل جيد النقد للشعر**".

وفطنة الشاعر وذكاؤه تتقابل مع قوة الناقد وتتحدى بصيرته وإدراكه، ولذا يلجأ إلى فطنته وقريحته هو كذلك [2]، وهذا الجهد الذي يبذله الناقد يهدف إلى معرفة القصد أو المعنى الحقيقي المراد، مستدلا بما يمكن أن يوفره النص لعضد قراءته، ويقول عن بيت آخر للمتنبي [3]:

يَـجِـلُ عن التشبيه لا الكف لُـجة   ولا هو ضِـرغام، ولا الرأي مِـخذَمُ

هو كلام غير مشروح شرحا شافيا، فنحن نعلم -كما يقول ابن وكيع - أن الممدوح يجل عن التشبيه، أما الباقي من العناصر فهي أدنى من الممدوح، لكن البيت يظل دون شرح، فالمتنبي "وكَّـلنا إلى معرفة قصده بالتأمل!" [4].

وقول ابن وكيع " **وَكَّـلنا** " يشير بوضوح إلى تعمد الشاعر هذا الفـراغ، الـذي لا يعتبر مقبولا، ولا يـعد من الاختصار؛ لذا قيل:" البلاغة حذف الفضول، وليست طي المعاني " [5]. فكأن الشاعر يريد الإبقاء على نشاط ذهن المتلقي لتأسيس أقصى صورة خيالية للمـدوح، لا يحـدها

الواقع، ولا عناصر التشبيه الذي أسسته الثقافة الشعرية. فالغموض أو "الإشكال" يسمح بإمكانيـة إنشـاء قراءة أخرى غ القراءة الظاهرة، فهذا مقبول، وقد لاحظ ابن وكيع استسـاغة التأويل

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 479. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 18/1، وبشرح ا قوقي: 147/1. وبيت ديك ا ن ديوانه، قيق: أنطوان سن القوال، دار الكتاب العر ، ب وت، ط1994/2، ص: 62.

(2) ا نصف، ص: 389.

(3) ا نصف، ص: 445. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 84/4، وبشرح ا قوقي: 206/4. وا خذم: السيف القاطع.

(4) ا نصف، ص: 445.

(5) ا نصف، ص: 492.

بعض شعر ا تن " لأنه ما أبان مقصده " [1].

من ا ؤكد إذن أن ا تن يكن يقصد الدلالة ا عجمية لألفاظ نصه، فلو كان الأمر كـذلك لانـتـفَت الصعوبة، وزال ا لاف، وبـطُل ـديه وتعاليه، و لتحـددت كذلك ا هة ا ؤهلة لذلك التفس الذي ضبطت مدونته وآلياته قبل ا تن ، ولكن ا قصود، كما سبق كلمة مصطفى ناصف، " شيء وراء النشاط ا عجمي "؛ أي عمل يقصد إ ا ع ا ستخلص من تركيب كامل وليس دلالة الوحدات ا فردة. وهو ا قصود صطلح" الشرح" و"التفس " بل و"التأويل".

ويبدو أن ا تن كان يـمعن توسيع وترسيخ تلك ا الة، فقد ذكروا أنه كان يقول ن يسأله عن مع أحد أبياته " لو كان صديقنا أبو الفتح حاضرا لفسره " [2] يقصد ابن ج ، وقال عنه أيضا عبارته الشه ة: "ابن ج أعلم بشعري م " [3]، ولكنه الوقت نفسه ينبه على أن الشرح ليس توضيحا عا ا فردات، فهي لغة دث لا غريب ولا نادر فيها، وإ ا إدراك ا ع الذي قال عنه ابن وكيع –كما سبق- بأنه أخفى وأصعب.

وهكذا الإقرار، والاتفاق، على وجود " **مشـكِل** " يتعلق باستنباط ا ع أو القصد؛ ولذا ترجم مع الصعوبة وا فاء شعر ا تن **با شكِل** [4]، وقد ى أبو القاسم الأصفها مسا ته حول شعر ا تن : "الواضح شرح مشكلات شعر ا تن "، ولتأكيد قصده صرح مقدمته أنه قَـصد - بعد اطلاعه على شرح ابن ج - إ ا سا ة : "**تفس مشكلاته**" [5]؛ إذ كان له فظات كث ة على شرح ابن ج وعلى تأويلاته. إن هذا التأكيد على خفاء ا ع وصعوبة إدراكه

هو م ر كثرة شروح ديوانه وتنوعها، فالإمكانيات ال يفتحها ويتيحها النص كث ة، ا يؤسس نشاطا وحيوية قراءة النص، ويؤدي الوقت نفسه إ خلاف وتباين الرأي وا كم.

- -

(1) ا نصف، ص: 492 و426.

(2) شرح ال قوقي، 9/1.

(3) ياقوت ا موي: معجم الأدباء، 89/12 و102، وال قوقي، 83/1.

(4) لنلاحظ أن مصطلح "ا شكِل" وثيق الصلة بعلوم الدين؛ بالتأويل علوم القرآن، وبالاجتـهاد أصـول الفقه، كما أ م يربطونه غالبا ذهب أ ام، إمعانا تأكيد تبعية ا تن له، وسرقته منه.

(5) أبو القاسم الأصفها : الواضح مشكلات شعر ا تن ، ص: 6.

كان من الطبيعي إذن أن تظهر ا اجة إ فهم النص نفس الوقت - أو قبله- الذي انبثق فيه الا اه إ ا كم [1]؛ لأن الأحكام انبنت على **"فهم" معيّـن**، وهذا الفهم هو الأصل دلالة مقترحة، تستند إ آليات فتتكون منها وجهة نظر تتحول إ موقف. ذلك أن طبيعة النص الذي وصف بأنه مشكِـل، نع وجود فهم ائي؛ أي فهم مطلق الصحة ويقبل الإ اع، وم انعدم الإ اع، فإن الأمر عندئذ يتعلق بتفس أو تأويل أو قراءة، ومن هنا الطبيعة الاجتهادية له، ال لقيت رفضا النقاش الفكري القد خاصة لدى ا تأخرين أو ا ذهبيـ ، بوصفه آلية مشتتة للوحدة ومتنافية مع الإ اع.

فالتأويل إذن هو بيت القصيد هذا النشاط النقدي الذي استهدف نصا مشكِلا، وليست ا صومة بذا ا إلا اختلافا الفهم و" **القراءة** "، تستتبع بالضرورة، ووفق التشريع النقدي للموازنات وا فاضلات، أحكاما يتأسس وفقها التعامل مع الشاعر نفسه، ومع تراثه.

من هنا ت ز أ ية تقييم التفس نفسه " **فالنص هو طائفة من الإمكانيات**، وقد سـ ن أن نرجح بعض هذه الإمكانيات على بعض من أجل أن نب مدى قربا أو بعدها عن السياق الكلي للنص، لكن **مع ا صومة أو ا ناوأة** قد ملنا على الظن خطأ بأن تفس نا هو التفس الوحيد ا قبول، وأن تفاس الآخرين مردودة؛ أي أن نزعم لأنفسنا أن النص ملك أيدينا وعقولنا وليس ملكا للآخرين أيضا " [2].

وملكية النص هنا تع احتمال أن يقوم الناقد بتحريف سلطته على النص؛ فبدل أن يكون ا قصود العمل النقدي حرية القراءة والتأويل، يتحول إ **احتكار التفس والفهم**، ومن احتكار القراءة. ويروي ابن رشيق أن ا تن لقي الصنوبري (حبيب الأصغر كما وه ودة شعره)

---

(1) يقول غراهام هو: " التفس أكثر وظائف النقد إ احا وتكرارا. فقبل أن نستطيع ا كـم علـى الأدب أو التروي صلته بالفعاليات الإنسانية الأخرى، ب فهمه فهما صائبا. وقد كان التفس أو الإيضاح أو الشرح (سب أي تعب دارج) يشكّل كل العصور قسما كب ا من الفعالية النقدية). مقالة النقد، ص: 83.

(2) مصطفى ناصف: نظرية ا ع النقد العر ، ص: 170. يقول غادامار: " الانفتاح على رأي الآخـر أو النص معناه أننا نربط هذا الرأي ملة آرائه ا سبقة أو عكسه. بتعب آخر، تؤسس الآراء نوعا من الإمكانيـات ا تنوعة ا تقلبة، لكن صلب هذه الآراء - أي الأمر الذي ينتظره القاريء و ده معقولا - لا شيء كـن " فلسفة التأويل، ص: 116.

فسأله هازئا: أنت صاحب بغادين؟ يريد قصيدته:

شربنا بغـادِيـن على تِـلك الـميادين

ا فيها من ا لاعة وا ون، فقال له الصنوبري: أنت صاحب الطرطبة؟ يريد قصيدته:

ما أنصف القوم ضـبه وأمـه الطـرطُـبـه

ا فيها من الركاكة، " **ولكل كلام وجه وتأويل**، ومن التمس عيبا وجده" [1]، فكل تكوين لغوي، وهو يقصد الأد منه خاصة، يستطيع أن يتسع لقراءات عديدة. ولنقرأ تأويلا مغايرا لناقد آخر يقيم قراءة ابن وكيع نفسه، فقد كتب إ اعيل بن أ د التجي عند إيراده أبيات ا تن [2]:

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب وردوا رقادي فهو ظ ا بائب

فإن نـهاري ليلـةٌ مـدلَـهمة على مقلة من فقدكم غياهب

بعيـدةُ ما بيـن ا فون كأنـما عقد أعا كلّ جفن اجب

قال [3]: " فجاء به مليحا فأغرب إغرابا حسنا غ أن ابن وكيع عابه عليه وقال: هذا تكلف وتعسف ويدل على شعر حواجبه أنه طويل كن فيه العقد. قال: وكان ب عليه أن يذكر أن لشعر جفن عينيه من أسفل ما يرتبط به حـ يتقبح وقال: ألا قال كما قلت وأنشد لنفسه:

لـما جفا النوم جفن عي فخالفت عادةَ العيـون

ست منها ا فون شـكا قلت عساها بلا جفون

----

(1) العمدة، 102/1. وذكر وجها آخر للقصة. والصنوبري أبو بكر أ د بن مد ا ل (ت 334هـ)، أحد ا يدين، اتصل بسيف الدولة ومات بدمشق. عمر فروخ: تاريخ الأدب العر ، 437/2. وبيته ا ذكور مثبت ديوانه، قيق: إحسان عباس، دار الثقافة، ب وت، 1970، ص: 489 (التكملة)، أما بيت ا تنـ فشهـ ، ومذكور أسباب مقتله كثـ ا، للقرابة بـ قاتله فاتك ومهجوه ضبة، وهو ديوانه بشرح العكـ ي: 204/1، وبشرح ال قوقي: 330/1.

(2) إ اعيل بن أ د التجيـ : ا ختار من شعر بشار، قيق: مد بدر الدين العلوي، نة التأليف والتر ة والنشر، مصر (د.ت)، ص: 23-24..وأبيات ا تنـ ديوانه بشرح العكـ ي، 147/1، وبشرح ال قوقي، 274/1.

(3) ا ختار من شعر بشار، ص: 24. كلام ابن وكيع غـ وارد نص كتابه ا نصف ا طبوع.

قال إ اعيل بن أ د: وعندي أن **تعسّف ابن وكيع ذا التأويل** أبشع وتكلّفه إياه أشنع ولا عيب على ا تنـ بيته عندي ولا يلزمه ما قاله ابن وكيع؛ لأنه قال هذا على التشبيه ا ازي والتوسعة ا باحة للشعر لا أنه أخـ عن العقد ا قيقي وأ م فعلوا ذلك بعينه.."، ويذكر هذا بعبارة القاضي ا رجا وهو يراجع خصوم ا تنـ متمثلا بالأخطاء ال عدت على أ نواس بأن " **باب التأويل يتسع**، ومذاهب الاحتيال النحو لا تضيق " [1].

نسبية القراءة ومسـوّغات التأويل:

رغم دوافع ا صومة والتحاسد ال حركت ابن وكيع، فإنه يضمن خطابه النقدي ما يشـ إ إمكانية تعدد التفسـ أو القراءة للنص الواحد، فمسا ته تفسـ النص، و فظه على تفسـ أنصار ا تنـ تدفعه إ هذا ا وقف؛ ولذا يبدأ برفض (احتكار القراءة) والفهم أو التأويل. ولقد كان ا طاب النقدي - عموما وعلى الأخص لأنصار ا تنـ - اول الربط بـ ا عـ وا بدع، فإذا كان ا بدع قد أنتج ا عـ بصورة واعية فإنه بالضرورة أدرى وأعلم من غـ ه بقصده، فيتحول الشاعر مرجعا فهم النص وإدراك أو ديد دلالته، **فتكون الذات ا بدعة مالكة للنص ومالكة عناه أيضا**، فيكون تفسـ ه هو الأقوى والأصح [2]، ولذا قيل: إن الشعر يعرفه من دفـع إ مضايقه [3] فالناقد هنا - أو الشاعر نفسه- اول أن عل من مقصد الشاعر مرجعا تقاس عليه الفُهوم

والتفسـ ـات والقراءات، ونقل الرأي و(النص) المفسـر عن المبدع نفسه، يأخذ نفس القيمة التي يأخذها النص الشرعي في قضايا الدين والفتوى وما إليها، فالنصيـة هنا تدخل ضد العقل، وإلغاء للتأويل وإبطال للتفسير والاجتهاد.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 62.

(2) قد تكون لفكرة الإسناد في الحديث النبوي، وللرواية وضغطها في نقل اللغة عند الحفاظ، أثـر في هـذا التوجه. وينبغي أن نتذكر أن الثقافة العربية الإسلامية شديد الارتباط بالنص والنقل، كما أن التشريع النقـدي الذي آمن بنفاذ المعا وأبطل الإبداع في القرن الرابع هو نفسه الذي يبطل هنا الاجتهاد في الفهم.

(3) تنسب للبحتري ردا على من خطّأه بناء على رأي ثعلب، وأسندت في المجلس نفسه إلى جرير يرد بها علـى أبي عبيدة، العمدة لابن رشيق، 104/2. وهي في الكشف عن مساويء المتنبي للـصاحب بـن عبـاد، ص: 244.

وإذا تعلق الأمر بالمتنبي، فإن التفسير المنسوب إليه سيكون في صورة نص حكيمي وترجيحي، والناقد سينحرف عن التأمل والبحث لينافس غيره في الحصول على هذا (النص)، وقد أحس النقاد بذلك، فأبو القاسم الأصفهاني يعلق على طريقة تفسير ابن جني لشعر المتنبي بقوله [1]: " لأبي الفتح ثلاث علل اتخذها قواعد في شعر المتنبي إذا ضاق به الأمر: إحداها أنه يحيل بالمعنى على الفسر الكبير، والثانية أن يقول بهذا أجابني المتنبي عند الاجتماع، والثالثة أن يقرن بالبيت مسألة في النحو يستهلك البيت واللفظ والمعنى"، ولنقرأ أيضا ما رواه ياقوت الحموي، قال [2]: " قرأت في كتاب ابن فُـرجة المسمى بالفتح على أبي الفتح قول المتنبي:

فدع عنك تشبيهي بـما وكأنـما ... فما أحد فَوقِـي وما أحد مثلي

وقال فيه: ما لم يرضه ابن فرجة، ونسبه إلى أنه سأل عنه أبا الطيب فأجاب بهذا الجواب..قال ابن فرجة: وأنا أحلف بالله العلي، إن كان أبو الطيب قَط سئل عن هذا البيت، فأجاب هذا الجـواب، الذي حكاه ابن جني، وإن كان إلاّ متزايدا مبطلا فيما يدعيه - عفا الله عنه وغفر له- فالجهل والإقرار به أحسن من هذا ". لكن الأمر لا يتعلق بإعلان العجز أو الجهل؛ لأنه بالطبع أهون من الكذب، إنما يتعلق بعقلية إسناد التفسير إلى الذات المبدعة، انطلاقا من قيمته في النقاش.

فهذا النص يبرز الخلفية التي أسست لتقديس و(إجلال) تفسير الشاعر نفسه، فهي، من جانب، شاهد على مشروعية قراءة ما وصحتها، كما أنها، من جانب آخر، إلغاء ورفض لقراءات

أخرى.... ولدينا حادثة أدق   الدلالة على إبطال نقل تفسـ الشاعر للقراءة الاجتهادية عاشها ابن وكيع نفسه؛ إذ يروي عند دراسته لقول ا تنـ [3]:

أرسـ ـلْـ تها لـ ـوءةً كـ ـرمـ ـا   فـ ـرددتها لـ ـ ـوءة حـ ـمدا
جـ ـاءتك تطْـ ـفَح وهي فارغـ ـة   مـ ـثْنى بـ ـه، وتـ ـظُـ ـنها فردا

- -

(1) أبو القاسم الأصفها : الواضح   مشكلات ا تنـ ، ص: 36 و يضيف أن قاعدته : " إذا أعياه معـ البيت أن يسنده إ   ا تنـ   أو يقول: هذا حصلته عليه، أو يقول: بذا أجابـ وقت الاجتماع معه، والغريق يتعلق ـ ا يرى "، ص: 78.

(2) ياقوت ا موي: معجم الأدباء، 30/3 و32، وابن فُرجة هو نفسه ابن فُـ ـورجـ ـة. والبيت   الـ ـديوان بشرح العكـ ي، 161/3، وبشرح الـ قوقي: أمط عنك تشبيهي ا وكأنه، 281/3.

(3) ا نصف، ص: 159. والبيتان   ديوانه بشرح العكـ ي، 325/1، وبشرح الـ قوقي، 49/1.

قال: " قد رأيت بعض أهل الأدب تـ ـقَولَ علينا وهو أبو القاسم علي بن ـزة البصري بأن قال: **لأ   الطيب معان لا يفسرها غـ ه**، فسألناه عنها فكان هذا منها. وسألناه عن معـ ذلك: أي شيء **أراد**؟ فقال: جاءه جـ ـام حلْواءَ ففـ ـرغه وكتب هذه الأبيات فصار فارغا من ا لواء، لوءا من ا مد فهو فارغ طافح؛ يـ ـظن فردا وهو با مد مثـ . فقلت له: **الشعر على مقصد قائله**؛ وأبيات ا عا   كلها ـري هذا ا ـرى فسكت ". فقد فطن ابن وكيع إ   هذا ا سلك وكان جوابه أشبه بالسخرية، فقد انتهى ا عـ إذا كان هو ما أراده الشاعر فحسب.

 ـد   خطابه النقدي إذن أنه فَصل بـ الشاعر ومقصده، وبـ ما يراه الناقد من خلال النص [1]؛ ولذلك تقَـ ـبل أن يقدم تفسـ ا يعقّب: " وإن يكن مقصده ما فسرنا" [2]. فالناقد غـ ملزم بتصور الشاعر وقصده؛ لأن هذا التصور سيكون بعد انفصال النص عن صاحبه ـرد إمكانية من الإمكانيات الكثـ ة أو قراءة من القراءات؛ إذ يبقى النص هو وحده الشاهد والدليل إ   ا عـ الذي هو ملك لكل قاريء؛ لأن قصده – أو ا عـ – جزء من النص ومن عناصره يدخل ضمن تقييم الناقد.

من ا ؤكد بالنسبة إ   ابن وكيع أن الناقد يتطلع إ   ا عـ الذي قصده الشاعر، ومعروف أن ا تنـ قد ـفي معناه أحيانا، فهو يوكلنا "إ   معرفة قصده بالتأمل" [3]. ور ا كانت ا سألة هنا متعلقة أيضا با ـوضوعية وبالتمـ ـاس وجوه الدلالة ا ـقيقية لا ا فترضة   النص؛ إذ ـاول ابن وكيع

أن يتعامل مع النص انطلاقا من أوجه أو إمكانات واحتمالات متعددة. فيقول مثلا لدى وقوفه عند قول ا تنـ (4):

ولو أخـف غيـر أعدائه عليـه ل بشـرتـه با ـ ـلود
رمى حـلبا بنواصي ا يول وسمر يـرقن دمـا الصعيـد

- -

(1) Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, Traduit par: Myriem Bouzaher, Ed: Grasset&Pascal, 1994, P:31. وغراهام هو: مقالة النقد: ص: 83

(2) ا نصف، ص: 507.

(3) ا نصف، ص: 445.

(4) ا نصف، ص: 251. والبيتان ديوانه بشرح العكـ ي، 343/1، وبشرح ا قوقي، 63/2.

"فإن كان مراده أن الرماح تريق الدم فيما ي صعيدا خاصة فهي كذلك تريق الدم أصناف الأرض غ الصعيد. وإن كان عبر عن الصعيد بالأرض أي أرض كانت فما أفاد فائدة؛ لأن الدم إذا أريق ما يقع إلا على الأرض". وإذا تغاضينا عما يلمح من امل، فإنه من السهل نسبة القراءة إ ابن وكيع، فهو الذي يوجه مكونات النص إ السياق وا دلول الذي يشاء، ولكنه اول اصرة إمكانيات واحتمالات القراءة انطلاقا من صورة سقوط الدم على الصعيد، والإشكال البيت لا يتعلق إلا بلفظة الصعيد ا أسس كل القراءة انطلاقا منها، وقيم النص على أساس ذلك.

ور ا حاول الباحث فهم ابن وكيع بشكل أفضل؛ لأن معـ اعتراضه يدور الأصل حول الاختيار نفسه وعلاقة الكلمة ودورها داخل السياق ووظيفتها الصورة، فا شكلة ليست فقط كلمة (الصعيد)بعينها بل تتعلق فهوم الأرض نفسه أيا كانت الكلمة ا جسدته؛ فقد أوضح لبله أن سقوط الدم على الأرض غ دال على إضافة مهمة؛ لأن صيص أرض لسقوطه ال، وتعميم الدلالة إ أي أرض غ د، وبالتا فإن ا طلوب ث بديل مفهومي آخر يثري الصورة وينسجم مع السياق؛ أي نقل سقوط الدم إ شيء آخر.

وليس ذلك رد امل - رغم أنه ينتهي إ نتيجة ضد الشاعر غالبا، ورغم أنه أقصى قراءات أخرى كنة - لأنه يأخذ أحيانا صورة ناقد يبحث عن أوفق قراءة، فقول ا تنـ مثلا (1):

وإن الذي حـا جـدِيلَةَ طَـيء بـهِ ا يعـطي مـن يشاء و نـع

" يحوج إ تفسـ ؛ فمعناه: حاباها من الـ ـباء ع حباها. والـ ـباء العطية وللبيت معنيان: أحد ا أن تكون ا اء (به) راجعة إ (حا) وخــبر عن ا مدوح بأنه يعطي من يشاء و نع. وهذا مدح أرفع أبا الطيب أن يقصده لأن كل واحد له مــلْك أو مــلْك فهو **مخَــيّر ن يعطيه و نعه** ن شاء. **وا ع الآخر، الذي أراه مراده**، أن يكون: أن ا يعطي به من يشاء و نع؛ أي قد جعلها ا سببا للعطاء وا نع". فالنص يقبل القراءت ، أن يكون هو ا عطي ن يشاء و نع، وليس هذا دح؛ لأ ا صفة عادية يشترك فيها كل من له إرادة، أو أن يكون ا جعله سببا يعطي به للناس فتكون قبيلته جديلة هي السبب.

- -

(1) ا نصف، ص: 178. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 239/2، وبشرح الـ قوقي، 347/2.

و هذا النص ما يشـ إ إنصافه القراءة وتصور إمكانية بناء تفسـ إ ا لنصه، وسيصرح بالتقييم موضوعيا عند تفسـ قول ا تنـ [1]:

أحب الـ البدر منها مشــابه وأشكو إ مــن لا يــصاب له شكل

" جاء هذا البيت ا **يــشكِل**؛ وخبــر به من يشبه البدر، وخبر عن شكوى إ من لا شكل له. فإن كان يشكو حاله إ ا مدوح فحسن! وإن كان يشكو بوبته إ دوحه فقد أساء وابتذله". وهذا النص مؤشر على براعة ابن وكيع تقصي ا ع ، وعلى و من إنصاف الشاعر أيضا بتقييم أوجه البيت؛ لأن شكوى ا ال للمدوح هو مع يزيد رفعته ولا ينتقص منه، بينما يتضمن شكوى ا بوبة إليه انتقاصا من قدره وإهانة له.

إن هذا الاجتهاد لبحث أوجه الفهم يذكّر بعبارة حازم القرطاجـ التماس وجوه مقبولة قاصد الشعراء من سياقا م: " كلما أمكن ل كلام هذه ا لبة ا لية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أو من له على الإحالة والاختلال لأ م من ثبت ثقوب أذها م وذكاء أفكارهم واستبحارهم علوم اللسان.. فإ م قلّ ما فى عليهم ما يظهر لغ هم، **فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه، ولذلك ب تأويل كلامهم** على الصحة والتوقف عن طئتهم فيما ليس يلوح له وجه " [2]، وقد لا تبدو لنا نزعة التسليم ا طلق عبارة حازم مرضية خاصة إذا تعلق الأمر بسياق خصومة، لكنها تنسجم اما مع موقف ابن وكيع أمام هذا البيت، فضلا عن أ ا تعـ بشكل

كامل عن نظريات القراءة النقد ا ديث. وابن وكيع نفسه يرى أن **"من انساغ له التأويل أرجح كلاما ن ضاق عليه وجه ا روج ا عيب عليه "** [3]؛ أي أن اتسـاع النص لإمكانية للتأويل أفضل، فالتأويل ا قبول مشروط ا يوفره الشاعر سياقه من قرائن مهما كان نوعها تسند الناقد ثه عن وجه مقبول.

----

(1) ا نصف، ص: 218. والبيت ديوانه بشرح العك ي، 183/3، وبشرح اا قوقي، 300/3.

(2) حازم القرطاج : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، قيق: مد ا بيب بن ا وجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، 144.

(3) ا نصف، ص: 135.

التفس إذن هو اولة وإمكانية من إمكانيات متعددة، ومنه فهو **قراءة نسبية** قد لا تكون موافقة لقصد الشاعر، رغم انبنائها على مسوغات مستنبطة من النص، ور ا كان هذا هو قصد ابن وكيع حـ علّق على قول ا تن [1]:

فأنـفَذْتَ مِن عيشِهـهن البقـ ـاءَ وأبقيت مـ ـما مـ ـلَكْن النـ ـفُودا

بأنـه " يشبه كلام أهل التصوف؛ ومعناه - وا أعلم- أنك أنفدت بنفاد نفوس العدا، وأبقيت نفاد ما لكه. النفود والنفاد عـدم لا يع عنه بنافٍ. هذا كلام غ صل، ولفظ لا يعقل !". فهو يش إ نسبية تأويله بالتقريب بـ النص وكلام أهل التصوف الرمزي الإشاري، وبإعلانه عدم اليق بعبارة (وا أعلم).

مسوغات التأويل:

يقبل ابن وكيع إذن بدأ تغاير القراءات على عـلاّته، والواقع أن صرامة ا عيار العقلـي تفتيت ا ع وإخضاع احتمالات التفس له، جعل التأويل نوع ؛ مقبول وغ مقبـول، وعلـى أساسه اكم القراءة والفهم.

فهو يقول تعليقه على قول ا تن [2]:

وم يؤدي شرح حاِلـك ناطـق حـفِظَ القليلَ النـزر ـا ضيـ ـعا

" هذا **ال من الكلام**. إن ا فوظ ليس من ا ضيع شيء، **والتـأوّل له ضعيف**، وهو أن يريد حفظ القليل من جنس الكث مضيع". ومفهوم **(الكلام ا ال)** مرتبط بالقبول العقلي؛ أي بتقـو

التفس استنادا إ اكمة عقلية، لذا يكون التأويل غ مستساغ. بل إنه تعـمل و ميل للنص ما هو غ كن فيه؛ أي أنه كن تقييم الفهم أو التأويل نفسه على أساس أنه قراءة تملة، وانطلاقـا من مقبوليته أو عدم مقبوليته عقلا. فا ال هو ما لا كن تأويله، أو له تأويل غ مستساغ.

---

(1) ا نصف، ص: 498. والبيت ديوانه بشرح العك ي، 371/1، وبشرح ال قوقي، 89/2.وفيهما: فأنفدت، بالدال ا همِلة.

(2) ا نصف، ص: 460. والبيت ديوانه بشرح العك ي، 267/2، وبشرح ال قوقي، 10/3.

ولذا ينتقد مثل هذا الفهم غ ا ؤسس، ويعت ه غ مقبول، فنقرأ لـه [1]: " وقـد تكلّـف ا فسرون مشقة تفس غ مفيد ولا سديد" أو [2]:" فسر هذا بعض ا تكلف .. وهذا تفس غ واضح ومع غ لائح..".

فليس كل تفس مقبولاً؛ ذلك أن القراءة مرتبطة سوغات مستمدة من سياق النص نفـسه، وهو وحده، من داخل مستوياته التكوينيـة ا ختلفة، يسمح بتأسيس هذا الفهم أو هذه القراءة، بل إن هذه ا سوغات هي فرصة للشاعر نفسه من أجل ت يـر سياقه. فقد قرأ ابن وكيع مـثلا قـول ا تن [3]:

عـل الأم يرى ذُلّـي فيشفع إ ال تركت ا وى مـثلا

هذا من أقبح مع ، لأنه يريد من الأم أن يكون قَـوادا عليه معها! فإن عارضنا معارض فقال: ما أخذ هذا إلا من أ نواس قوله:

سأشكو إ الفضل بن بن خالد هواكِ لعل الفضل مع بيننا

وقال: ا مع بينهما قيادة. قيل له: التأويل له ا مع أسوغ منه الشفاعة؛ لأن ا مـع بينـهما يكون بصلاته ال تغنيه وترغبها فيه، فيصل إليها نكاحا لا سفاحا، والدليل على صحة هذا ا قصد قوله [أبو نواس]:

فيا فضلُ بادر صبو بغـبارها فلا خ حب ا ب إذا دنا

والشفاعة **تضيّق عليه وجه ا روج من قبح ا قصد.** وأبو نواس أصح معـ ، وإن اتفقا باستغاثتهما ن مدحاه على هوا ا. **ومن انساغ له التأويل أرجح كلاما ن ضاق عليه وجه ا روج ا عيب عليه** " [4].

- -

(1) ا نصف، ص: 93.

(2) ا نصف، ص: 93-94.

(3) ا نصف، ص: 135-136. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 165/3، وبشرح ا قوقي:284/3، أما بيت أ نواس الأول فهو ديوانه، دار بـ وت، بـ وت، 1978، ص: 652، أما الثا فخلا منه ديوانه. والفكرة برمتها وأبيات أ نواس كذلك : الرسالة ا وضحة للحا ي، ص: 110. وأورد ا ا ي قول ا تـ ـ هنا: "فاحتذيت معـ ومعنيـ وثلاثة لأ نواس، وهو إمام ا دثـ ، فكان ماذا؟".

(4) ا نصف، ص: 135-136.

فكأن الناقد يبحث عن ـرج، أو عن قراءة إ ابية، ور ا وجد شعره مثل هذا الذي تنـ ـع معه وجه للتأويل الإ ا ؛ كقوله أيضا [1]:

لو تكن مِن ذا الورى اللذْ منك هـو عقِـمت ولدِ نسلها حـواءُ

فقد عد ابن وكيع هذا اوزا، لوجود الأنبياء والأشراف والصا ، فقد "ضيق أبو الطيب التـأول له بذكر حواء فلم يدع للمتأول مساغا". فالذهاب إ القراءة الإ ابية نعه قرينة الـنص الأول هي (الشفاعة)؛ لأ ا تدل على تشفيع الأمـ لدى ا بيبة، لكن كلمة (ا مع) تسمح با؛ لأن ا مع وجه من أوجه الكرم والرعاية، و البيت الثا نع الإطلاق ا تضمن كلمة (حواء) من افتراض صيص لنوع واحد من البشر، فكأن القاريء سيتجه ضرورة إ معـ واحد.

لكن التأويل الذي لو من مسوغ أو مستند يفرغ مسا ة الناقد من أساسها العلمي، و علها ضربا من التنجيم وإخراج الضمـ ، وكأ ا رد انطباع خال من ا هد الذي هو الأصل ليـل وتـ ير علمي للقراءة، كّن من الإقناع .وتفسـ بيت ا تنـ التا يدخل نظر ابن وكيع هـذا الباب [2]:

س ضحاها، هلالُ ليلتها در تقَـاصـ ها زبرجدهـ ـا

هذا البيت، فساد الأقسام، وضعف النظام؛ أشبه ببيت أ ام قوله:

خـلُق كالـمدام أو كرضاب الـ ـ ـ ـمِسك أو كالعبـ أو كالـملاب

والناس يرتفعون من الدون إ الأعلى، وهذا يرتفع من الأعلى إ الدون؛ جعل خلقه كا ـدام أو كا سك؛ وا سك أطيب من ا دام والعب و ا لاب. وقد ذكر أبو بكر الصو أن بيت أ ام لـه رج من ذلك قال: ا ع كا دام، فإن قال قائل: قد أفرطت، قال: فكالعب أو ا لاب. قال أبـو مد: **وهذا تفس لا يدل عليه ظاهر الكلام، ومفسره يدخل لة رجي الضم** . قال أبـو بكر: ومن ذلك أنه أراد تقد ا سك النية وإن أخره اللفظ، لاستواء القافية. ومنها أن مـل ذلك على قوله تعا : ((مِن بعدِ وصِية يوصِي ِـها أو دين)) فالدين قبل الوصية. وعلى ذلك يع

- -

(1) ا نصف، ص: 487. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 155/1.

(2) ا نصف، ص: 100-101. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 306/1، وبشرح ا قوقي: 30/2. وبيت أ ام ديوانه شرح: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبنا ، ط1/1981، ص: 646.

كلام العرب. فا واب الأول: قد عـرفتك **أنه بقول ا نجم ، ا خرجي الضم أشبه منه بقول ا فسرين**".

لكن خطاب ابن وكيع لا يتأسس على رفض القراءة، إ ا يرتبط النقد ذهنه وتصوره، كمـا سبق الفصل السابق، بالنقاش والاحتجاج بالأدلة، فيكون التفس أو التأويل هو صلب العمليـة النقدية كلها، وعنه يتفرع تقييم العناصر الفنية، وهو هنا يتصور أن **ظاهر الكلام** هو مرجع أساسي تقييم التفس ، انطلاقا من مدى قربه أو بعده عنه. فقد لا يكون التفس منطقيا، أو مقبولا بسبب الاعتبارات العقلية، أو اللغوية، أو البلاغية أو غ ذلك ا يستند إليه فيه، فهو "تفـس مظلـم لا صل له مع يفهم" [(1)].

لكن القرب أو البعد من ظاهر الكلام نفسه مفهوم غ دد اما؛ لأن هذا الظاهر هو نفـسه السياق الذي أسس الاختلاف التفس ، والتباين وجهات النظر. ورغم ذلك كن تقصي أهم ا ستندات ال اعتمدت تطبيقات ابن وكيع على شعر ا تنـ . وسنقف عند ثلاثة منها:

- ا ستند العقلي.
- ا ستند اللغوي.
- ا ستند البلاغي.

----

(1) ا نصف، ص: 578.

- ا ستند العقلي:

ا سبق نستنتج أن ا سوغات العقلية تلعب دورا أساسيا فيما يقترح من تفسير وتأويـل (أو قراءة) نظر ابن وكيع، وقد د هذا ا نحى أصلا تشريعات ابن طباطبا وقدامة، فالشعر عنـد ابن طباطبا ينبغي أن يكون " موزونا يزان الصواب لفظا ومع وتركيبا" [1]، ويبدو أن العقل عمود منهجه، يقول: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مـجه ونفاه فهو ناقص " [2]....كما كرس قدامة [3] فصولا للمعا انبنت كثـا على ا ـستند العقلـي. ولر ا كان الأصل كله عقلانية القرن الرابع كله الـ تأسست على التراث العام العـر الـذي احتلت الأرسطية فيه منذ القرن الثا موقعا مهما، " ومن التزاوج بـ هذين اللون من ا عـارف تأسس النقد النظري تراثنا النقدي، و رك على أساس عقلا ، يتجاوز الأساس النقلي الذي يلوذ جرد ثقة القاريء أو تعاطفه، إ أساس جديد يعتمد على التأصيل، ويلـوذ بالتعليـل والتحليـل والتفسـ ، كي يصل إ الإقناع لا التعاطف " [4].

ولذا كثر تأكيده على التقييم العقلي واعتباره مستندا أساسيا التفسـ . وكمثال على ذلك فإن العقل - نظره - لا يتقبل تأويلا ملائما لقول ا تنـ مادحا [5]:

سفك الدماءَ بـجوده لا بأسِـه كـرما لأن الطيـر بعض عِيالِـه

وهو يبدأ بتحديد معناه إ الا: " أخ أن سفكه للدماء للجود لا للبأس"، وهذا غ سليم عقـلا؛ لأن الشاعر:

- "نفى من فضيلة الأمراء ما هو أحوج إليه وأخص صفاته. ولو كان قائد جيش يلا كان أقل عيبا من أن يكون جبانا"، يشهد بذا عرف إنسا وأد موروث أيضا.

- -

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 188و 199 وما بعدها، و جابر عصفور: مفهوم الشعر دار التنـوير، ب وت، ط1982/2، ص: 85-86و 109.

(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 19.

(5) ا نصف، ص: 554. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 248/3، وبشرح ال قوقي: 365/3.

- " ما يحـسن أن تسفَك دماء ب آدم بغ استحقاق لتشبع ومهم الذئاب والط .. إ ا تسفك **قصد عقلي**. فإذا سفكت انتفعت الط با" (1). فعبارة " ا قصد العقلي " تب الأساس الذي ب عليه ابن وكيع تفس ه، وهي بالفعل لفتة قوية. لكن العك ي يش إ أنه " يقتلهم للط لا للحاجة إليهم " (2) فكأنه يلمح إ قراءة مغايرة؛ أي أن النص مب على احتقار الأعداء فهم أهون أن يقتلهم حاجة بل رد إطعام الط ، ويضيف أن عبار "ا ود والعيال" هي إضافة منه على من تناول هذا ا ع ن قبله من الشعراء. لكن ابن وكيع يتعمق شرح هذا ا لل، فيقارن ـا قالـه أولئـك السابقون للمتن بعد أن تصور اعتراض معترض بأبيات النابغة الشه ة مثلا (3):

إذا ما غزوا با يش حلق فوقَهم عصائب طَ تهتدِي بعصـائب

جوانـح قد أيقَـن أن قَبيلَـه إذا ما التقَى ا َمعانِ أولُ غالب

يوضح أن الأمر ليس " كما ظننت لأن هؤلاء كلهم، إ ا قـصدوا أن ا مـدوح مظفـرون ويسفكون الدماء كل حرب، وقد تعودت الط ذلك منهم، فهي تتبعهم واثقة بالعادة منهم، و أحد من الشعراء أن دماء الناس يقصد بسفكها إشباع الط .. فهذا الفرق ب ا ذهب ". هناك إذن خلل هذه التفس ات، ولا يرجع الأمر إ ض خطأ من الشاعر، بل إنه يتعمده، إذ يـورد ابن وكيع هنا قوله أيضا (4):

ما ﯾـﮫِ ﻗَـﺘلُ أﻋﺎدﯾﮫ وﻟﻜﻦ ﯾﺘـﻘﻲ إﺧﻼف ﻣﺎ ﺗﺮﺟﻮ اﻟﺬﺋﺎب

- -

(1) ا ﻨﺼﻒ، ص: 555.

(2) اﻟﻌﻜ ي: اﻟﺘﺒﯿﺎن (ﺷﺮح اﻟﺪﯾﻮان): 248/3. وھﻮ ﻧﻔﺲ ﻣﺎ أورده اﻟ ﻗﻮﻗﻲ: 365/3.

(3) ا ﻨﺼﻒ: 555، وﺑﯿﺘﺎ اﻟﻨﺎﺑﻐﺔ دﯾﻮاﻧﮫ، ﻘﯿﻖ: ﻤﺪ اﻟﻄﺎھﺮ ﺑﻦ ﻋﺎﺷﻮر، اﻟﺸﺮﻛﺔ اﻟﺘﻮﻧﺴﯿﺔ ﻟﻠﺘﻮزﯾﻊ ﺑﺘﻮﻧﺲ، واﻟﺸﺮﻛﺔ اﻟﻮﻃﻨﯿﺔ ﻟﻠﻨﺸﺮ واﻟﺘﻮزﯾﻊ ﺑﺎ ﺰاﺋﺮ، 1976، ص: 46 وﺑ اﻟﺒﯿﺘﺎن ﺑﯿﺘﺎن. وﻗﺪ أورد اﺑﻦ وﻛﯿﻊ ھﻨﺎ أﻣﺜﻠﺔ أﺧﺮى؛ ﻛﻘﻮل أ ﻧﻮاس:

ﺗﺘﺄ اﻟﻄ ﻏُـﺪوﺗﮫ ﺛﻘﺔ ﺑﺎﻟﺸﺒﻊ ﻣﻦ ﺟﺰره

وﻛﻘﻮل ﻣﺴﻠﻢ ﺑﻦ اﻟﻮﻟﯿﺪ:

ﻗﺪ ﻋـﻮدوا اﻟﻄ ﻋﺎدات وﺛﻘﻦ ﺑﮭﺎ ﻓﮭـﻦ ﯾﺘﺒﻌﻨﮫ ﻛﻞ ﻣﺮ ﻞ

(4) ا ﻨﺼﻒ: ص: 554. واﻟﺒﯿﺖ دﯾﻮاﻧﮫ ﺑﺸﺮح اﻟ ﻗﻮﻗﻲ: 262/1.

ﻓﻤﺴﺎر اﻟﺸﺎﻋﺮ أﯾﻀﺎ ﻻ ﯾﻌﻀﺪ ﺗﻠﻚ ﺗﻔﺴ ات، واﻟﻨﺎﻗﺪ اﻟﺬي ﯾﺴﺘﺤﺴﻦ ھﺬا ا ﻌ وﯾﺆوﻟﮫ ﻋﻠﻰ أﻧﮫ زﯾﺎدة ﺗﻌﻈﯿﻢ ا ﻤﺪوح ﺑﺎ ﺒﺎﻟﻐﺔ ﺗﺼﻮﯾﺮ ﺑﺄﺳﮫ ﻄﻲء؛ ﻷن ﺳﻔﻚ اﻟﺪﻣﺎء ﯾﺆﺳﺲ ﻓﺮادة إ ﺎﺑﯿـﺔ إذا ارﺗﺒﻂ ﺑﺎﻟﺒﺄس ﻻ ﺑﺎ ﻮد، ﻓﻼ ﻮد اﻟﻘﺎﺋﺪ ﺑﺎﻟﺪم، وﻟﯿﺲ ا ﻮد ﺻﻔﺔ ﻣﻄﻠﻮﺑﺔ ﻓﯿﮫ، وﻣﺜﻞ ذﻟﻚ ﯾﻘﺎل ﻋـﻦ اﻟﺘﻜﺮم ﺑﺄﺷﻼء اﻟﺒﺸﺮ ﻋﻠﻰ اﻟﻄ واﻟﺴﺒﺎع؛ إذ ﺣﻮﻟﺖ اﻟﻘﺎﺋﺪ ا ﻤﺪوح إ ﺳﻔﺎح ﻛﺠﻨﻮن ﯾﻘﺘـﻞ دون ﻣ ر ﺷﺮﻋﻲ.

وھﻮ ﯾﻘﺮأ أﯾﻀﺎ ﻗﻮل ا ﺘﻨ [1]:

إﻧﻲ ﻧـﺜَـﺮت ﻋﻠﯿﻚ درا ﻓﺎﻧﺘﻘِـﺪ ﻛَـﺜُﺮ ا ُـﺪﻟّﺲ ﻓﺎﺣﺬَر اﻟﺘﺪﻟﯿﺴﺎ

ﻋﻠﻰ أﻧﮫ ﺧﻄﺄ ﻓﺎدح ا ﻌ ا ﺪﺣﻲ؛ إذ أﻧﮫ ﻧﻈﺮه " ﯾﺜﻖ ﺑﻔﻄﻨﺔ ا ﻤﺪوح ﻓﺤـﺬّره اﻟﺘـﺪﻟﯿﺲ" ، وﻣﻦ اﻟﻮاﺿﺢ أن اﻹﻣﻜﺎﻧﯿﺎت ﻟﻔﮭﻢ اﻟﺒﯿﺖ ﻣﺘﻌﺪدة، وﻗﺪ ﯾﻜﻮن ﻣﺎ اﺧﺘﺎره اﺑﻦ وﻛﯿﻊ أو اﺳـﺘﻨﺘﺠﮫ (أو ﺗﻌﻤﺪ اﻻ ﺎه إﻟﯿﮫ) ﺑﻌﯿﺪا، أو ﻓﯿﮫ ﺎﻣﻞ؛ ﻷن ا ﻘﺼﻮد ﺬﯾﺮه ﻣﻦ ا ﺪح ﻏ اﻟﺼﺎدق، ﻟﻜﻦ ا ﮭﻢ أﻧﮫ ﯾﺴﺘﻨﺪ إ ﻣﺴﻮغ ﻟﻐﻮي أو ﺑﻼﻏﻲ إ ﺎ اﻓﺘﺮض ﻋﯿﺒﺎ اﻧﻄﻼﻗﺎ ﻣﻦ ﺗﺼﻮر ا ﺘﻠﻘﻲ ﻟﻠﻤﻌ ﻋﻘﻠﯿﺎ؛ إذ اﻓﺘﺮض إﻣﻜﺎﻧﯿﺔ ھﺬه اﻟﻘﺮاءة أو اﻟﻔﮭﻢ، و ﯾﺴﺘﻨﺪ اﻟﺘﺮﺟﯿﺢ إﻻ إ ﻣﺴﺎر ﻠﯿﻠﮫ ا ﺆﺳﺲ ﻋﻠﻰ ﻧﻈﺮة ﻣﺴﺒﻘﺔ إ ا ﺘﻨ .

وﺣﯿﻨﻤﺎ ﯾﻮازن ﺑ ﻗﻮل ا ﺘﻨ [2]:

أراه صغ ا قدرها عـظم قـدره   فَما لِعظيمٍ قَدره عنـده قَـدر

وقول أ ام الذي سرقه منه ا تنـ :

أبـى قدرنا ا ود إلا نباهـة   فليس ـ ـال عندنا أبـدا قَدر

يتوصل إ أ ما متساويان مب ومع ، ويناقش مـن اعتقد إضافةً بيت ا تنـ باعتبار أن كلامه مطلق " ليس بعظيم- يكون من كان- عنده قدر"، بينما خص أبو ام ا ال وحده، فهذا الاحتجاج خاطيء نظره؛ لأن " ا ال أنفس شيء وأفخره وأعظم نفيس وأك ه..". فكأن العقل لا يتـصور أعظم من ا ال. ولا ريب أن ابن وكيع يتعمد بتر البيت عن سياقه؛ لأن ا تنـ ذكر قبله أن الدنيا لو أطاعته لفرقها كلها.

- -

(1) ا نصف، ص: 270. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 201/2، وبشرح ا قوقي: 310/2.

(2) ا نصف، ص: 281. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 125/2، وبشرح ا قوقي: 229/2. وبيت أ ام ديوانه: ص: 951.

وعلى نفس ا نوال يقترح قراءات مغايرة اما لكث ا كن توقعه، بل ويستنبط بعقله كل ما كن اعتباره تقص ا، فقول ا تنـ [1]:

فـعِش لو فَدى ا ملوك ربـا بنفسه   من ا وت، تـفقد، و الأرض مسلم

يتساءل ابن وكيع " لا أدري قال: تفقد و الأرض مسلم؟" ولو كان" تفقـد و الأرض بشر" كان أمدح. " وإذا كان ا سلمون لا يكـ ون عن فديته فليس ينبغي أن يصان ا خالفون عـن ذلك. فتخصيص أهل الإسلام بالفدية لا وجه له". ويبدو أن العكـ ي أحس بذا اللبس فقرأ النص كما يلي: " ا سلمون كلهم عبيدك، فكيف غ هم من أهل الأديان.." [2]، وهكذا يتحول ا ـستند العقلي إ عاضد لقراءة العكـ ي وللوجه الا ا للبيت؛ لأن عرف أهل الإسلام هو التمييز ال الفدية بـ ا سلم وغ هم، فإذا كان أهل الإسلام أغلى فإ م أمامك هينون.

ور ا أمكننا أن نتخيل رفض هذا الوجه نفسه لو أورده ا تنـ حقيقة، باعتراض آخر كأن يطالبه بتـ ير مقنع لتدخل ا خالف لفدية دوح ليس على دينهم. فمن الواضح أنه يبالغ بدافع التعـصب عليه، توجيه تأويله.

- ا ستند اللغوي:

النص نسيج لغوي، واللغة هي الـ تشكّل الـمعـ مدلولاته القريبة، ومنها ننطلـق معـان أخرى. فهي أداة التشكيل والوسيلة إ الفهم والتفسـ [3]. قد يكون صعبا اولة فـصل القـضايا اللغوية اما عن التحليل العقلي؛ لتداخلهما أحيانا، ولأن الـمعـ كمدرك ذهـ لا يتحـصل خـارج اللغة. كما أن الـفسر يقف بـ حريته ومقتضيات النحو واللغة [4]؛ ولذا يفترض أن تتـوفر قواعـد تقود حركته و الـمعـ الذي يفترضه أو يتصوره، وهذا دون ريب أساس مباشرة النص، رغم أنـه يتخذ كثـ من حالات الـمارسة شكلا من أشكال التـ ير.

----

(1) الـمنصف، ص: 447. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 91/4، وبشرح الـ قوقي: 214/4.

(2) العكـ ي: التمام (شرح الديوان)، 91/4.

(3) مصطفى ناصف: نظرية الـمعـ النقد العر ، ص: 149، وكتابه: اللغة والتفسـ والتواصل، عا الـمعرفة، الـملس الوطـ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص: 73 وما بعدها. وينظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والـ مال النقد العر ، دار الـ وار، بـ وت، ط1983/1، ص: 112.

(4) مصطفى ناصف: اللغة والتفسـ والتواصل، ص: 90.

فالبنية اللغوية تعـ الناقد، وتفتح الطريق إ الـمعـ كما تصوره، فهو يرى يرى مثلا أن وصـف السـ ورة والانتشار أوضح وأقوى شعر ابن الرومي منه لدى الـمتنـ ، فقد قال أبو الطيب [1]:

هـم الناس إلا أنـهم مِـن مكارم يـغني بم حـضر و دو بم سـفْر

وقد " نـكّر، فأمكن أن يكون الـمعـ : فرقة من الـحضر وفرقة من السفر" بينما قال ابن الرومي:

وقد سار شعري شرق أرض وغَربها وغنى به الـحضر الـمقيمـون والسـفر

" فعرف الـحضر والسفر بالألف واللام، فأمكن أن يقال: إن الناس كلهم قد عنوا به.. فكلامه أشرح وأمدح بإمكان العموم ا خص فيه أبو الطيب ".

فابن وكيع يعتقد أن التفسـ لتقدير الـمعـ مبـ هنا على تعميم الوصف عن طريق التعريـف ا يعطي إطلاقا لا ديدا للمعـ . فكأن النكرة دلّت على التقليل بينما أفاد التعريف تكثـ ا، لكـن الـ قوقي مثلا فهم البيت على أن معناه " لكثرة ما ركب فـيهم مـن الكـرم - ضـد اللـؤم - فالـ اضرون يغنون دائحهم و ا قيل فيهم من الأشعار، وكذلك الـمسافرون حـدائهم بـذلك: أي اشترك الـمقيم والـمسافر ذلك " [2]. فالبيت لا يتجه إ مدلول الكثرة، إ ـا يريـد أن يـبـ أن

المدوح رغم أم ناس (بشر) إلا أم بطبيعة الكرم المتأصلة فيهم أضحوا أسطورة خلد الأشعار، يتغ با المقيمون والمسافرون.

ويتصور مع نفس النص اعتراضا آخر، فقد قدم بيت المتن على اعتباره ع ب " حا الغناء وا داء "، لكنه يعود ف فض هذا التقدير؛ لأنه [3] " إ ا تسب له بذلك لو كان الغناء لا يكون إلا ا ضر، فإذا صلح للحضر والسفر يصح تقسيمه. وقد قال عمر بن ا طاب رضي ا عنه: الغناء نعم زاد الراكب. فجعل الغناء لة الزاد للمسافر ". ومن الواضح أن ابن وكيع يضيق على المتن كثا؛ إذ أن للشاعر مساحة أك ، كما أن المتداول أن تتجه لكلمة ا داء إ غناء السفر، كما أن دلالة النكرة على الإطلاق والشيوع والإبام لدى النحوي ما يعضدها [4].

- -

(1) المنصف، ص: 283. والبيت ديوانه بشرح العكبري: 127/2، وبشرح الواحدي: 230/2. وبيت ابن الرومي ديوانه، 155/2، بتغي طفيف.

(2) شرح الواحدي للديوان: 230/2.

(3) المنصف، ص: 284.

(4) ينظر مثلا: النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط6 (د.ت)، 206/1 وما بعدها.

والمدلول المستمد من البناء اللغوي يعتمد أيضا تكوين قراءة ما أو تغيها، ففي قول المتنبي [1]:

رمى حلبا بنواصي الخيول وسمر يرقن دما الصعيد

فالأصل أن الصعيد أرض الطها سبخ، لكن ورودها هنا علنا حسب تقدير ابن وكيع أمام احتمال لتفسير النص:

- فإن كان المقصود إراقة الدم على الأرض ال تسمى صعيدا فقط، فالمعنى غ سليم؛ لأن الدم يراق أي أرض ولو غ الصعيد.

- أما إذا كانت الكلمة تعني جنس الأرض أي أرض، فما أفاد شيئا؛ لأن الدم إذا أريق ما يقع إلا على الأرض.

وبالفعل نلقي معا كثة للكلمة عند اللغوي: هي الأرض مطلقا، والمرتفع من الأرض، والأرض الطيبة، والمقبرة، والطريق، والقبر..[2]، ولذا يمكن أن تأسس قراءة أكثر ملاءمة للبيت؛ أي

أن الإطلاق وتنوع الدلالات هو ما عناه ا تنـ ، فلا يهم سقوط الدم الذي ركز عليه ابن وكيع بل معـ إراقته كل مكان مناويء للممدوح.

ومثل ذلك وقوفه عند مدلول كلمة (أنكحت)، وهي واضحة، لكنها حـ ارتبطت سـياق شعره بكلمة (ا ـصى) فتحت ا ـال للتأويل. ففي قوله [3]:

أنكحت صـم حصاها خـف يعمـلة تغشمرت إليك السهلَ وا ـبـلا

فقد ذكر أن أحد النحويـ فسر هذا البيت استنادا إ معـ الوطء وا ـمـع ا وجـود كلمـة (أنكحت)، فا ـع عنده وطئت ا ـصى كما توطأ ا ـرأة، فا ـراد: ـعت بينهما. لكن ابن وكيع يرى " أنه أراد أن هذه الفلاة تكن توطأ قط، فأنكحتها خفاف هذه الناقة لأ ا أول خف وطئها ومن ذلك قوله أخرى:

أنسـاعها ممـغوطَة وخِفَـافها منكوحـة، وطريقُهـا عذراء

---

(1) ا ـنصف، ص: 250. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 344/1، وبشرح الـ قوقي: 66/2.

(2) ابن منظور: لسان العرب ا ـيط، (صعد)، 440/2.

(3) ا ـنصف، ص: 142. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي: 171/3، وبشرح الـ قوقي: 289/3. واليعملة: الناقة القوية، وتغشمرت: تعسفت وركضت.

أراد أن خفافها قد وطئت غـ هذه الطريق، وطريقها عذراء توطأ قط" [1]. فالتفسـ الذي قدمه النحوي بسيط يتعلق بالدلالة البسيطة، لكن ابن وكيع أدرك معـ العذرية الذي هو مركز الدلالة البيت، فهي أرض مهجورة ـيفة يقطعها إنسان قبله.

ويـ ز أثر ا ـعطيات اللغوية التفسـ أيضا معـ قول ا تنـ عن ناقته [2]:

فتبيت تسـئد مسـئدا نيـها إسآدها الـمهمِهِ الإنضـاءُ

قال: " وفائدة هذا الكلام: تبيت هذه الناقة تسرع سـ ها كما يسرع تعبها شـحمها ". أي: يهز ا الإنضاء لشدة السـ ، ويسرع شحمها كما تسرع قطع هذه الأرض [3]. وقد لاحـظ الثعالـ تعقيد هذا ا ـع بسبب تعقيد التركيب لغويا [4]. ويفسر ابن وكيع [5] مواقـع الكلمـات ـويا:

المسند: منصوب على الحال، والانضاء: مرفوع بـ(مسند)، والاسئاد: منـصوب علـى المـصدر، والناصب له (مسند) وتقديره: فتبيت هذه الناقة تسئد مسئدا، الانضاءُ فيها كإسئادها في همه. وهو نفس التقدير النحوي والتفسير لابن جني، الذي نسبه إلى المتنبي نفسه [6].

ولنقف أيضا عند تقييمه لأحد نصوص المتنبي انطلاقا من حركة الحرف (ان)، محاولا فحـص احتمالات تقدير المعنى، فقول المتنبي [7]:

وإنّي غير محصٍ فضـــلَ والدِه ونائلٌ دونَ نيـلي وصفَـه زحـلا

- -

(1) المنصف، ص: 142. والبيت المذكور في ديوانه بشرح البرقوقي: 145/1. والنسع: سير يشد به الرحل، والمغط: عظم بدن الناقة حتى امتدت أنساعها فطالت.

(2) المنصف، ص: 476. والبيت المذكور: للمتنبي في ديوانه بشرح العكبري: 17/1، وبـشرح البرقـوقي: 145/1. والإسآد: إدمان السير، والني: الشحم، وأنضاه: هزله.

(3) المنصف، ص: 476، (المحقق في الهامش نقلا عن ابن جني).

(4) الثعالبي: يتيمة الدهر، 153/1. قال أبو القاسم الأصفهاني إن المتنبي " عقّـد الألفاظ وعوصـها وأظلـم المعنى"، الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 30.

(5) المنصف، ص: 477.

(6) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 30.

(7) المنصف، ص: 137. والبيت المذكور في ديوانه بشرح البرقوقي: 286/3، وضبط فيه (وأني) بالفتح.

قال ابن وكيع: " إنْ كسر (إن) وجعلها مبتدأة كان أشعر وأحسن، وإن فتحها وعطفها على ما قبلها من قوله (أيقنت أن سعيدا طالب بدمي)، فإن المعنى يصير أنه لما رآه بالرمح معتقلا أيقن أنـه غير محص فضل والده.. وما أراه إلا بالكسر " [1]. وقد يكون كل هذا غريبا؛ لأن النص تأسس في سياق الانتقال من مرحلة في القصيدة إلى مرحلة أخرى؛ أي في سياق التخلص، فالممدوح يثأر لـه بته له من الهيبة التي قتلته، واختار له هيأة القوة؛ لارتباط الثأر بها، وهنا انتهى من المقدمة ليشرع في المدح، فبدأ بآبائه. فالمعنى: وأيقنت أنه سيثأر لي، وأيقنت أيضا أنه من أصل كرم وأفضال وأنـي أنال زحل ولا أبلغ وصفه.

والأمثلة كثيرة عن اعتماد اللغة في تفسيره لشعر المتنبي؛ للطبيعة اللغويـة للـشعر كمـا مـر، وللتحليل أيضا، ولا ننسى أن اللغويين شاركوا بقسط وافر في هذا النقاش.

- ا ستند البلاغي

تتعالق البلاغة دون ريب مع اللغة [2]، ولكننا تهد فصلهما إجرائيا فقط من أجل فحـص أفضل طابه النقدي عن عناصر النص الشعري؛ إذ تتسع ا كونات اللغوية صـور ا ختلـف الأجزاء، بينما تتحدد العناصر البلاغية وفق التصميم ا عتاد ا النقد والبلاغة القد ة خـصوصا. كما أ ا توفر لدراستنا فيما بعد للصور والبديع مدخلا صا ا وملائما.

ومن الواضح أن ابن وكيع يهتم كغ ه من نقاد القرن الرابع بدور العناصر البلاغية تشكيل ا ع ، والأمر لا يتعلق هنا جرد الانسياق وراء ا فهوم ا ديد للإبداع ذلك العصر فحسب، بل لأ يتها التبليغ، فقد صدر كتابه - كما مر - قدمة طويلة حدد فيها مفـاهيم وأمثلـة هـذه العناصر، بل إن عنصر الدلالة ينطمس أحيانا تركيب الصورة مثلا. فالأصل أن هـذه العناصـر البلاغية ترمي إ تقد أفضل للمع ، ومن هنا، فهي تقيم انطلاقا من تقدير وإدراك ا عـ ، فهـو ا قصود النهاية.

---

(1) ا نصف، ص: 138. أثبت كلمة (مبتدأة) كما هي النص، فقد تكون (مبتدئة)، ويبدو أ ا (مبتـدأه)، والبيت ا شار إليه قوله هو قول ا تن : أيقنت أن سعيدا طالب بدمي ا بصرت به بالرمح معتقلا

وقبله: علّ الأم يرى ذ فيشفع إ ال تركت ا وى مثلا

(2) يقول تامر سلوم: " ا ع الشعر ضع لتقاطعات مستمرة " نظرية اللغـة وا مـال، ص: 171، أي تتعاضد فيه الصورة والإيقاع والأصوات واللغة لتشكيل ا ع .

ولذا نراه يعيد تركيب ا ع انطلاقا ا ت ره البلاغة، كما رأى قول ا تن [1]:

ترفّع ثوبـ ـ ـها الأرداف عنهـ ـا فيبقَى من وِشاحيها شـسـوعا

إذا ماست رأيت ـا ارتـجـاجا له، لولا سواعدهـا نزوعـ ـ ـا

قال: " ا اء تعود على الثوب (لـه)، وتقدير الكلام: رأيت ا ار اجا نزوعا له لولا سواعدها. وما أدري كيف ي ع ار اجها قميصها عنها. أما ذا القميص طوق أم ليس ا عنق نعهـا مـن خروجها من قميصها. وقد وا الناس بـ (لولا) هذا ا وضع، فكان أحسن وأد إ الإمكان". فا لاف هنا يكمن تصور الصورة وتفس ها؛ إذ يستسغ ابن وكيع افتراض ا تـ سـقوط الثوب بسبب الار اج، و يقبله إلا بوجود (لولا) ال قيدت الصورة نظره. وا قـصود هـو تصوير ا تن لضخامة الأرداف واكتمال ا رأة، فهي ترفع الثوب فيبتعد عن الوشاح ، فإذا ركت

ا رأة ازداد تأث الأرداف على الثوب، فكاد ي ع أو أنه يزداد ارتفاعا فيكشف عنها أكثر، وذلـك نزوعه.

وقد تلف الشراح بسبب تفس الصورة، فقد وقف مثلا عند فساد تصور بعـض ا فـسرين للمع بسبب فهم الصورة كما قوله [2]:

عدوي كل شيءٍ فيك حـ لَخِلت الأُكْم موغَلة الصدور

ويورد رأي بعض اللغوي - وهو ابن جـ و لا يصرح با ه كعادته - أنه اقترح وجهـ [3]: الأول أن الأكم تنبو به فلا يطمئن فيها كان ذلك لعداوة بينهما، والثا أنه يريد شدة ما يقاسـي فيها من ا ر، فكأ ا من قوة حرار ا موغرة الصدور. قال ابن وكيع [4]: " والذي أرى أن مقصد أ الطيب أنه رأى عدوه كل شيء من الشر قد اجتمع، حـ أو ه ذلـك أن الأكـم مـوغرة الصدور من شـرها واحتراقها بنار ا سد، وا قد، وما شاكـل ذلك، ا يحِر الصدر فضلا عن

- -

(1) ا نصف، ص: 364. والبيتان ديوانه بشرح العكـ ي: 251/2، وبشرح الـ قوقي: 358/2. والشسوع: البعيد.

(2) ا نصف، ص: 578. والبيتان ديوانه بشرح العكـ ي: 143/2، وبشرح الـ قوقي: 247/2.

(3) ا نصف، ص: 578. وعدلت عبارة ابن وكيع نقل تفس ابن جـ اعتمادا على ما ورد لدى الـ قوقي: 247/2.

(4) ا نصف، ص: 578.

الناس "، وقد أيد كل من العكـ ي والـ قوقي التفس الثا لابن جـ ، لكن ابن فورجة [1] اعترض عليه؛ إذ تساءل عن صيص الأكم با ر وهي أقرب إ معا الظل والـ د، وا قصود عنده أن كل شيء يعاديه حـ الأكم الـ لا تعقل، فهو يريد ا بالغة.

ويبدو كان تفس ابن فورجة أوفق منها كلها؛ لأنه بناه على فهم عميق لتجربة ا تـ ـنـ وهـي إحساسه العميق با سد والعداوة وا طاردة، فإذا كانت دلالة الأكم أقـرب إ معـ الاخفـاء والأمان، فإنه فيها غ آمن؛ إذ تعود أن يكيد له ويعاديه ا مدوح كل شيء.

إن العقل تفي تأويل ابن وكيع؛ لأن التفس هنا إعادة تكوين للمع بعبـارة موضـحة، لكن الصورة تبقى هي أساس الاختلاف، وهو لا يتقبل كذلك مدح ا تنـ [2]:

و نـ ر شيئا ملُ العبَ ـلَه ويستصغر الدنيا و ملُـه طِـ ـرف

إذ " ليس استصغاره الدنيا ا له وزن ثقيل، إ ا ذلك لشرف ا مة وارتفاع النفس، فما يثقل علـى الطرف من شرف ا مة وارتفاع النفس، وما ب ا ستقل ا وا ستكثر إياها فرق الوزن، فهـذه صنعة رديئة ". ومنه فلا م ر نظره من تصور ثقل مادي بسبب ل معنوي؛ أي أنه لافرق مـن الناحية ا ادية ب ل الفرس الكر لشخص عاد يستكثر الدنيا وب ا مدوح ا ستصغر ا. لكـن ا قوقي يراه تصويرا ملائما سد العظمة ومرتقى ا مة وقوة النجدة؛ " إذ الع ة بذلك لا ببـسطة ا سم " [3]. ورغم أن ابن وكيع يدرك ذلك جيدا، ويعرف وظيفة وطبيعة الـصورة، إلا أنـه يستسغ عقليا أن سد طاقة ا مدوح وقوته على هذا النحو.

فالواقع أن ا تن دحه بأسلوب خاص بناه على تعجبه من قدرة ا صان على ل عظيم مل عظائم؛ إذ ا فروض ألا يطيق الطرف ل أثقال فوق طاقته، وهل أثقل من أعباء هـذا ا مـدوح. ويؤشر على صحة هذا التفس الأبيات ا ورد سياقها، وهي قوله [4]:

فلم نـر قَـبلَ ابنِ ا سـ أصابعا إذا ما هطَلن استحيتِ الديـم الوطْـف

----

(1) شرح ا قوقي للديوان، 247/2.

(2) ا نصف، ص: 424-425. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي: 31/3، وبشرح العك ي: 288/2 برواية: فلم نر شيئا.

(3) شرح ا قوقي، 31/3.

(4) الديوان بشرح ا قوقي، 31/3-32.

ولا ساعيا ُ ـلّةِ ا د مـدركا بأفعالـه ما ليـ ـس يدركُـه الوصف

و نـر شيئا ملُ العبءَ ـلّه ويستصـغر الدنيا و ملُـه طِـ ـرف

ولا جلس البحر ا ـحيطُ لقاصد ومِن تـه فَرش ومِن فوقِـه سـقف

فَوا عجبا مِنـي أُحاول وصفَـه وقد فَنِـيت فيهِ القَـراطيس والصحف

فا تن يعجب من هذه الظواهر العادية، ا اكتشف أ ا غ عادية إذا اقترنت بطبيعـة ا مـدوح وحقيقته. فكيف طل ا طر، وكيف يعجز الوصف عن إدراك أفعاله، وكيف مله الفرس، وكيف مله فراش ويغطيه سقف وهو ر؟!

ويقيم الصورة أحيانا بربطها أجزء لغوي فحـ قيم قول ا تن [1]:

كأن نـوالَك بعض القَضـاء فما تعـطِ منه نجِـده جـ ـدودا

قال إنه معـ غث وكلام ضعيف؛ وفسره على أن ا قصود هو أن نوالك بعض القضاء، فإذا وصلت أحدا بـ صار جدا له، فكأن كل القضاء للناس جدود، فإذا صار نواله بعضه صار جدا ن نالـه، والقضاء جار على ا لق، منهم ا دود وا روم [2].

ولا قوقي فهم آخر؛ فا ع : كأن عطاءك مشتق من القضاء، فإذا وصلت أحدا بـ سعدك بـ ك فصار برا له [3]؛ أي أن حظوظ من نالوا عطاءه يستمدو ا من حظه نفسه. وقريب منه تصور ابـن فورجة من أن القضاء سعد و س، ونوالك سعد كله، فهو أحد شقي القضاء. ويبدو أن ما قبـل البيت يضيء دلالة الصورة بشكل أفضل، فا تنـ يقول قبله [4]:

أميـر أميـر عليه النـدى | جـواد يـل بأن لا ودا
يحدث عن فضلـه مكرها | كأن له منه قـلبا حسـودا
ويقْـدم إلا على أن يفـر | ويقدر إلا على أن يزيـدا

فالأبيات بنيت على إبراز دور القضاء منع ا مدوح من كل ما هو سيء أو ناقص، بل لا

----

(1) ا نصف، ص: 494. والبيت ديوانه بشرح الا قوقي: 88/2. وا دود: ا ظوظ.
(2) ا نصف، ص: 494-495. وينظر أبو القاسم الأصفها : الواضح مشكلات ا تنـ ، ص: 90.
(3) شرح الا قوقي: 88/2.
(4) شرح الا قوقي: 88/2.

قدرة على ا زيد لبلوغه الكمال، ومنه فإن نواله لا سلطان عليه بل هو طبعي، فعطاؤه قضاء وحـظ يصيب من جاد عليهم. والنقال يتمحور أحيانا أيضا على تفسـ طبيعة العلاقة بـ عناصر الـصورة ومن معناها. فالتشبيه الوارد قول ا تنـ [1]:

كأنّ ا َـ ـام ا َـيجـا عـيون | وقد طُبِعت سيوفَك من رقـ ـاد

يشوبه لبس، وبالتا يثـ النقاش. وقد بدأ بإنكار تفسـ بعض النحويـ - يقصد ابن جـ بالطبع – للصورة على أساس أن معناه أن سيوفك يألفها ا ام كما تألف العيون الرقاد. ويبدو أن ابن جـ يرى أن السيوف تألف الرؤوس كما يألف الرقاد العـ ، فلا ل إلا فيها، ويوضح ا طيب التـ يزي أن معناه أن سيوفك كالرقاد فلا تنع منه العيون، بل تطرأ عليها أحبت أم كرهت [2]. ويبـدو أن البيت ا وا ذا البيت يؤيد هذا التفسـ ، فقد قال ا تنـ [3]:

وقد صـغت الأسِنـةَ من هموم فما يخـطُـرنَ إلا فـؤاد

و يلاحظ ابن وكيع على هذا البيت ما لاحظه على البيت السابق [4]، وا يهم أن ا تنـ يريـد أن يـ ز حتمية ضربات ا مدوح وقو ا، فالسيوف كالرقاد تتسلط على العيون الـ هـي الـرؤوس الصورة، وكذلك الأسنة وم تتسلط على الأفئدة فلا تدفع.

لكن ابن وكيع يهتم كث ا بالتأويل العقلي للصورة كما يريده هو؛ ولذا بـدا كـث مـن الأحيان غ منصف، فتقييمه للتشبيه قول ا تنـ مثلا [5]:

أقَـر جِـلْدي بما عـلي فمـا أقدِر حـ ا ـمات أجحـدها

بناه على تأويله للصورة، فجعل ا عـ رديئا؛ إذ فهم أن الصورة هنا تدل على ما طبعه من جحود للنعمة، " فما أقر بما عليه جلده صار لا يقدر على ا حود الذي طبعه، كمن يريد جحد واجب

----

(1) ا نصف، ص: 352. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي: 80/2. وطبع السيف: صنعه. وقد وقف ا ا ي طويلا عند البيت وتناقش مع ا تنـ وا اضرين حو ما وحول مصدر ا القد .

(2) شرح ال قوقي، 80/2.

(3) البيت ديوانه بشرح ال قوقي: 80/2.

(4) ا نصف، ص: 110.

(5) ا نصف، ص: 110. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي: 37/2.

فإذا علم أن عليه شهودا أقر به " [1]. ور ا ى القاريء هذا النص ميلا للنص أكثر ـا يطيـق ويدل عليه؛ إذ قصد ا تنـ إ غ ذلك اما؛ أي أنه يعـ " اعترف بما جلدي لظهورها علي، فكأنه باكتسائه بما ناطق مقر " [2].

----

(1) ا نصف، ص: 110.

(2) شرح ال قوقي: 37/2.

الفصل الرابع

السرقــة والتناص

- الإبداع والسرقة

- الاشتراك والتوارد

- قوان السرقة

- منهج ابن وكيع والتطبيق على شعر ا تن

- التناص والسرقة ومشكلة ا صطلح

الفصل الرابع

السرقـــة والتناص

لن يفوت أحدا ملاحظة كثرة تكريس مصطلح السرقة تراث ابن وكيع النقدي، و تراث أقرانه من نقاد القرن الرابع خاصة؛ فهي بالفعل هاجس النقد الأد فيه، وهي مدار ا دل النقدي حول الشعراء، رغم أ ا ليست البؤرة ا قصودة دائما النقاش كله؛ لأ ا في تها- كما مر بنا أنفا- انشغالات أخرى، ومطامح ونزاعات.

لكن موضوع "سرقات ا تن " يبقى عمود ث ابن وكيع كله، ولقد ظل ينظر إ كتابه "ا نصف" ويقـيم على أنه حلقة من حلقات ا صومة ودراسة ا أخذه ا تن من غ ه. وقد سبقت الإشارة إ ضيق هذا التصور؛ إذ اوز السرقات إ غ ها من مشكلات شعر ا تن ونقائصه. غ

أنه صرف ا هد الأك تتبع مآخذه من غ ه من الشعراء أساسا، ح اعت ابن رشيق كتابه مبالغات، خاصة مقدمته، فقال: " وأما ابن وكيع فقد قدم صدر كتابه مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك م " [1].

وا شكلة هنا هي جزء من استراتيجية خصوم ا تن دمه؛ أي أ م حكموا على أن الأصل شعره أن يكون رديئا، فإذا ورد له بيت جيد فهو سارق تلس عناه، أدخل عليه تعديلات " **فهذا مقدار اختراعه، وهذه طريقة إبداعه** " [2].

لكن قضية السرقات تبقى وجها مهما من أوجه النقد التطبيقي القد إن تكن أ ها، و ثا ملفتا الإبداع و تداخل النصوص، وتبلات ا عا والصياغة، ور ا التناص كذلك [3].

----

(1) ابن رشيق: العمدة، 281/2.

(2) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 178-179-180. وبعبارة ابن وكيع فإن أنصار ا تن ادعوا أن شعره ا يد " من نتاج فكره، وأبو عذره، وكان ميع ذلك مبتدعا، و يكن متبعا "، ولا كان لشيء من معانيه سارقا بل كان إ يعها سابق " ا نصف، ص: 1، وهي دعوى " تشبه ا عجزات " ص: 3.

(3) نورالدين السد: الأسلوبية و ليل ا طاب. دار هومة، ا زائر، 1997. 2/ 121 وما بعدها.

الإبداع والسرقة

البحث عن الإبداع كان أحد أهم الدوافع لطرح قضية السرقات؛ فا لاف حول مـا هـو مبدع أصيل يستحق أن يسلم للشاعر وبـ ما هو موروث، هو أصل ا دل. ور ا كان عمق الا اع بـ فئة تعتقد إمكانية الإبداع زمن متأخر، وبـ أخرى ترى أن السابق يترك للاحق شيئا. وبالتا فإن ا نطلق هو تصور النقاد والطبقة ا ثقفة عموما لواقع الفكر والفن عصرهم، فما طلع القرن الرابع ح كان الناقد يرسخ مفهوم أزمة الشاعر ا دث [1]، فمرور " الأيام قد أنفذ الكلام، فلم يـبق تقدم على متأخر فضلا إلا سبق إليه، واستو عليه " [2]، وا تن نفسه إنـما " جـاء على ساقة الشعر بعد استيلاء الناس على حلو الكلام ومـره، ونفعه وضره؟ " [3]. ويفهم بوضوح من كلمة ابن وكيع هذه أن ا شكلة ليست الشاعر نفسه فحسب، بل التسليم بقاعدة عامـة تنفي إمكانية الإبداع عصر (ا تأخرين).

لقد ارتبطت السرقة بشكل واضح بالإبداع ذهن ابن وكيع منذ مطلع كتابه، وكأن ثه هو دفاع عن الإبداع، والسرقة بذا ا ع هي رأ على الإبداع وخطف له، بل وإخفـاء للعجـز والإتباع وقلة القر ة، ولذلك اعتـ ا ا ي الإكثار من الأخذ والسرق دليلا " على ضيق اَ ــ ـجم، وعلى الفقر والاختلال، وعلى قصور ا اطر وبلادة الفكر وجـ القر ة " [4]. فهي غياب للإبداع و رأ على ملكية الغ ، ومن هنا اختيارهم لكلمة ذات بعد ومـدلول أخلاقـي شـديد التركيـز (**السرقة**)، لاسيما وأ ا ذات وقع خاص ذهن ا تلقي، الذي سرعان ما يضعها داخل حقل دلا مع تدور فيه ألفاظ مثل العدوان، والغصب، وا دود والقصاص.

- -

(1) يقول ابن طباطبا: " فا نة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم، لأ م قد يبقوا إ كل معـ بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة "، عيار الشعر، ص: 8، وينظر القاضي ا رجـا ، الوسـاطة، ص: 214، و د تفاصيل وتفسـ أزمة ا دث هذه لدى عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر ، ص: 29 وما بعدها.

(2) ا نصف، ص:7.

(3) ا نصف، ص:4.

(4) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 156.

لقد وجد الشاعر نفسه إذن بيئة انتهت فيها ا عا ، تنفـذ بـأن انعـدمت، ولكنـها استـعملت واستهلكت بسبق ا تقدم إليها. وإذا كان الإبداع خلقا جديدا من عدم؛ أي " مـن نتاج فكره، وأبو عذره " [1]، فإنه بذا ا ع لا ينطبق على الشاعر ا دث ولا يتأتى له، بسبب نفاذ ا عا ؛ لأ ا بذا الوصف تـخلّق سابقا، ولا تتخـلق كل زمن، طبقا لظروفه وعبقرياته [2].

وبذا ا نظور، فإن الشاعر ث مستمر عن ا ع ؛ إذ رسخ ا طاب النقدي اسـتحالة انبثاقه ذاتيا. لكن هذا البحث يأخذ مع آخر سياق هذا ا نظور، فليس ا قصود بالبحث هنـا التأمل والتدبر (التجربة)، بل هو تفتيش داخل مدونة التراث الـ صارت بذا ا ع (زونا للمعا)، أو زونا ائيا للمعا ، ومنه يأخذها الشاعر ويستمدها؛ لأ م تصوروا ا عا (الـشعرية) مدونـة دودة سبق إليها السلف، فأخرجوها من النطاق ا في إ التجسيد ا ادي، فهي موجودة ماثلة صورة تراث واسع.

فالسرقة بذا ا ع هي أخذ من السابق، والسبق لا يؤشر بالضرورة على مسافة زمنية بعيدة، بل يدل على الأسبقية إ تناول ا ع ، ح ولو كان الشعراء متعاصرين. ومن هنا فهي لا تتعلق بفترة دون أخرى؛ لأن أخذ اللاحق من السابق يتحقق أيا كان عصـ ر سلفه.

حقا إن السـ رقة كما يقول ابن وكيع: " تبطل فضيلة الإحسان " [3]، ويبقى الأول أحـ ق

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ا نصف، ص: 1. ويتتبع الأستاذ عبد القادر ه مدلول الإبداع النقد العر من مع السبق والابتكـ ار الذي تأصل حول تقديرهم نجزات امريء القيس ا تداولة. ينظر: عبد القادر ه : نظرية الإبـ داع النقـ د العر ، ص: 9 وما بعدها.ويسمي صفي الدين ا لي نوعا بديعيا: سلامة الاختراع؛ وهو " **أن ترع الـ شاعر مع يسبق إليه**" شرح الكافية البديعية. قيق: نسيب نشاوي، د.م.ج ا زائر،1989، ص:219 و ينظـ ر: ابن حجة ا موي: خزانة الأدب، 362/2. وهم ثلون عادة بأبيات امريء القيس أو أبيات عنترة الذباب.

(2) يش الدكتور عبد القادر ه إ أن بعض النقاد تفطن إ " أن الإحساس با نة على هذا النحـ و الـ ذي جسدت به إحساس مفتعل، لأن تطور ا ياة كفيل أن يقدم للمبدع أي عصر كانوا معا طر على بال أسلافهم "، نظرية الإبداع النقد العر ، ص: 38، و ثل ؤلاء بابن رشيق الذي ربط ب اتساع ا عا أمام ا دث باتساع الدنيا وتطور ا ضارة، أما الأزمة نظره فمردها إ ضعف العلم. ا صدر نفسه، ص: 39.

(3) ا نصف، ص: 48.وينظر: الرسالة ا وضحة للحا ي، ص: 149-150.

عناه [1]؛ لأن " سارق الشعر لا يستحقه بالسرقة " [2]، فح ولو كان اللاحق (السارق) يـ دا، فإن الفضل الذي يبقى السابق متقدما به عليه هو السبق على الأقل [3].

السرقة إذن حتميـ ة، فهي " **ما لا تسلم** فحول الشعراء من ا دث والقدماء منه " [4]، أو أ ا " داء قد وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعيـ ن اطر الآخر، ويستمد من قر ته " [5]، بـ ل " **ليس لأحد** من أصناف القائل غ عن تناول ا عا عمن تقدمهم والصب على قوالبـ هم " [6]، وادعـ اء ا تأخر السبق والإبداع هو رد " تـ بـ اهٍ ومبالغة منه كاذبة " [7]، بل هو ادعاء السلامة ا وقـ ع فيه يع الشعراء [8]؛ أي أ ا " صفة تتجاوز الصفات، وتكاد تشبه ا عجزات، ولو عـ ـلِم أبـ و الطيب صدقَها من نفسه علها آية له عند تنبيه، ودلالة على صحة ما ادعاه من نبوته، يتحدى بـ ا أهل دعوته!" [9]. فالسرقة الشعر إذن ظاهرة طبيعية وتصرف عادٍ، بل حتمية؛ إذ " **لا يسلم** منه

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ا نصف، ص: 95-97.

(2) ا نصف، ص: 46.

(3) ا نصف، ص: 437. وينظر أسامة بن منقذ: البديع نقد الشعر، ص: 317.

(4) ا نصف، ص: 1. وينظر الصاحب بن عباد: الكشف، ص: 250. ويبدو أن القدماء قد اتفقوا على هـذه القاعدة.

(5) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 214.

(6) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعت ، ص: 217. ولكنه الوقت نفسه ير أنه مادامت ا عا مشتركة ب العقلاء فقد " يقع للمتأخر مع سبقه إليه ا تقدم من غ أن يلم به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر ".

(7) ا نصف، ص: 2.

(8) ا نصف، ص: 3.

(9) ا نصف، ص: 3. لكنهم " أ عوا على أن قول أ الطيب من الاختراعات ال يسبق إليها، وهو قوله:

خلقت وفيا لو رددت إ الصبا لفارقت شي موجع القلب باكيا

وكان ءـن أن أورد، هذا الشرح ا بارك، له و ن تقدمه و ن تأخر عنه لة مستكثرة ا وقع م مـن معانيهم من سلامة الاختراع بالنسبة إ اطلاعي، وخفت أن يقع اختياري على مع أعده لصاحبه من سـلامة الاختراع، فيأ من نبحر اطلاعه على مع له لغ ه ن تقدمه" ابن حجة ا موي: خزانة الأدب، 363/2. و استشهد ا لمي كذلك ببيت ا تنـ : شرح الكافية، ص: 220. ورواية البيت فيه و الديوان بشرح ال قوقي، 421/4: خلقت ألوفا لو رحلت إ الصبا.

بدوي أو حضري، جاهلي أو إسلامي، من استعارة الألفاظ النادرة، أو الأمثال السائرة " (1).

وهذا لا يتعارض تشريع ابن وكيع النقدي مع التجربة، بل " ما شيء أعجب من وقوع لة الشعراء أمر يشترك فيه قد هم و دثهم: من استعارة الألفاظ وا عا على مر الزمان؛ بتحكيـك الفحول منهم الشعر وتنقيتهم إياه حـ أ م كانوا يسمون قصائدهم (ا وليـات)، لأ ـم كـانوا يعيدون فيها النظر حولاً حولاً قبل ظهورها؛ فلم يعصمهم طول النظر، وكـد ا واطر والفِكَر من أن يلم بعضهم بكلام بعض " (2)،كما أ ا ا خرج الذي ارتضوه من أزمتهم بسبب نفـاذ ا عـا وسبق القدماء إليها.

لقد لاحظ أحد الدارس بذكاء أن " سرقات القدماء تلف عن سرقات ا دثـ لأن السرقة وسيلة من وسائل الإبداع عند ا دثـ ، أما سرقات القدماء فكانت بسيطة تشبه توارد ا واطر" (3)، ولا تعود طبيعة الاختلاف إ تغاير التداخل ب النصوص ب الشعر القد والشعر ا دث شكله وآليته، بل إ نظرة كل منهما و نظرة نقادهم إ تقدير التداخل ونفسه وتقييمه. فالشاعر ا ـدث

يعتـ نفسه ا على استدعاء تلك النصوص وناقده يلتمس له العذر ذلك، ويعتـ ان معا ذلـك سبيل الإبداع، أما لدى القد فحـ لو يكن بسيطا ولا ـرد توارد، فإنه لا يعتـ إبداعا.

وإضافة إ فكرة نفاذ ا عا ، يستند ابن وكيع أيضا إ ما يقرأه التراث؛ مـن اعتـراف الفرزدق، أو من كلام ا كماء، أو من حال الشعراء أنفسهم على مر العصور [4]. فللسرقة تاريخ، واستقراؤه وتتبعه، يؤكد تواترها كظاهرة اشترك فيها الفحول وغ هم، حـ الشعراء النقاد أنفسهم، بل إنه هو نفسه يعترف بالأخذ والسرقة، فلدى وقوفه عند قول ا تنـ [5]:

ومـجدي يدل بـ خِـندِف على أن كُـلّ كر يمانـي

بـين أن قول أ نواس هو الذي نبهه عليه:

---

(1) ا نصف، ص: 3. واستعارة اللفظ هنا من الإعارة، فهي عـ أخـذه، وليست ا صطلح ا عروف.

(2) ا نصف، ص: 43.

(3) عبد ا ميد القط: النقد العر القد ، ص: 245.

(4) ا نصف، ص: 3-4. وص: 495 و 512.

(5) ا نصف، ص: 187، ومثال آخر، ص:273. ويذكر أبو هلال عن نفسه أمثلـة لكنـه يعـده تـواردا للخواطر، كتاب الصناعتـ ، ص: 217. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 321/4.

بلَى قَازدهتـ للصـبا أريحية انيـة إن السـماح يـما [1]

وتبعه ابن الرومي:

إن يـجد جائِـد بذلك فالشيـ ـخ يـمانٍ وا ود قِـدما يما

وقال إنه تبعهم أبيات من ونياته:

ِـت ضـيفا لسـيدٍ نـي فقَـرا وا ود قِـدما يما

الشاعر إذن خاضع لضغط التراث الذي مل [2]، وحصوله على معـ من هذا التراث لا علـه مستحقا إياه، بل يدخل صراع معه؛ ذلك أن ا عـ ا وروث ملك غ ه، إنه لا ينفـصل عـن دلالته ال صيغ لأجلها، وعن لغته وأسلوبه وعناصره البلاغية. وكل هذه الأشياء تشكّل علامـات وأدلة على ا رجع، و نع ضياعه أو ذوبانه، والشاعر حـ يستمد ذلك ا عـ ، يدرك اما مـستواه الفـ الذي جعل منه هدفا لأخذه؛ ولذا تهد نـسخِه [3]، ومصطلح **النـسخ** الذي وظفه ابن وكيع، مستمد أصلا من ثقافته الدينية، و كن صياغة معناه علوم القرآن[4] على أنه إبطال العمل

- -

(1) البيت ديوان أ نواس، ص: 650. وبيت ابن الرومي ليس ديوانه.

(2) من ا عروف أن نقادنا القدماء اهتموا بدور الذاكرة والتمرس بالتراث تكوين الشاعر، ينظر على وجـه ا صوص عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر ، ص: 125 وما بعدها، ويوضح أن الإ اح على سعة زون الشاعر من التراث ذو " علاقة يمة ا سبق.. من إحساس النقاد بضيق دائرة الإبداع علـى ا ـدث بسبب استهلاك الأقدم ا ادة الشعرية" ص: 128. وينظر أيضا: ال الدين بن الشيخ: الـشعرية العربيـة (الذاكرة الشعرية والإبداع)، ض: 98. ور ا أدرك ذلك الرجل وهو يدرب ابنه مع هذا الضغط حـ حفّظه ألف خطبة قال له تناسها، فتناساها " عيار الشعر، ص: 10؛ أي أن ا قصود تكوين استعدادات وآليات.

(3) ا نصف، ص: 174، وقد تكررت العبارة، ومنها قوله هنا:" مسخ هذا ا ع وما نسخه". وا قصود هنـا ليس مع النقل والكتابة بل: الإزالة. ولنلاحظ أن بن علي ا نجم (300هـ) قال حـ درس قـصيدة العتا أنه أخذ ا ع من بشار ومسخه. ا وشح للمرزبا ، ص: 450.

(4) فالنسخ لغة: الكتابة..والإزالة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب ا ـيط، (نـسخ)، 624/3، والراغـب الأصفها :معجم مفردات ألفاظ القرآن، قيق: ند مرعشلي، دار الكاتب العر ، بـ وت، ص:511. وأصله القرآن الكر : ما ننـسخ مِن آيةٍ أو ننسِها نأتِ بِـ مِنها البقرة/106، و كن الرجوع خلافـات العلماء حوله ملخصة لدى صبحي الصا : مباحـث علـوم القـرآن، دار العلـم للملايـ ، بـ وت، ط1981/13، ص: 259 إ 274.

بنص قرآ ، دون إبطال وإزالة ر ه من ا صحف والقراءة؛ أي إبطال ا ترتبـات على ا ع وإبقاء النص. فالشاعر يسعى لإبطال الصورة السابقة للمع ، وكأنه بعمله حوها من مدونة الشعر أو سلّم ا ودة، باعتبار أن من سبقه قصر حق ا ع ، وبالتا صار هو أحق به. وهذا ما أدركه بشار بن برد حـ ع قول تلميذه سلم ا اسر [1]:

من راقَب الناس مـات هـما وفـاز باللّـذّة ا َسـور

فقد أبطل قول بشار:

من راقَب الناس يظْـفَر اجتـه وفاز بالطيباتِ الفاِتك اللـهـج

قال بشار: " يعمد إ معا ّ ال أسهرت فيها ليلي، وأتعبت فيها فكري، فيكسوها لفظا أخف من لفظي، فـ**يروَى شعره ويترك شعري**. وا لا أكلت اليوم ولا صمت "، فعلى الرغم من أن بشار يستعمل لفظ السرقة هذه الرواية، وفضل اعتماد ما يدل على التحوير والإضافة، إلا أنه أدرك حيلة الشاعر اللاحق وأثرها على شعر السابق.

فقد أدرك ابن وكيع ا ع الدقيق الذي قصده بشار، وقد يكون مصطلح (النسخ) هو أبلغ ما يع عنه؛ أي أن بيت سلْم وفق آلية خاصة، نسخ وأبطل ببيت بشار، و يبق منه إلا ر ه تاريخ الشعر، مستحوذا على ا ع وعلى التقدير.

لكن الشاعر الذي يأخذ أو (يسرق)، مطالب بالكد والعمل على حسن التعامل مع هذا ا ع ا لموب، ويتطلب ذلك **فطنة دقيقة** كما أ اها ابن وكيع حـ ث العلاقة بـ قول أ ام [2]:

لأمرٍ عليهم أن تـ ـتم صدوره وليس عليهم أن تـ ـتم عواقبه

وقول الأصمعي برواية ابن وكيع عن أبيه متصلا إ الأصمعي:

غُلام وغًـ ى تقَحمها فأودى وقد طَحنته مِـ رداةٌ طَحـ ون

فإنّ على الفـ الإقـ دام فيها وليس عليهِ ما جـ نت الظّنون

فا ع عنده هنا " متفق واللفظ مفترق، وهذا ا ذهب من دقة فطنة السارق ". فكلا البيتـ يـ صور الإقدام دون يب، لكن العبارة نظره تلفة، بل تبدو بعيدة العلاقة، وهو ما اعتـ ه ذكاء وفطنة.

---

(1) ا نصف، ص: 10، والأغا لأ الفرج، 216/19، وكتاب الصناعتـ ، لأ هلال العـ سكري، ص: 234، وفيهما (مات غما). و رواية الأغا "..فتسرقه تصره لفظا تقربه به لتزري علي وتذهب ببيـ ".

(2) ا نصف، ص: 17. وبيت أ ام ديوانه: ص: 90.

لقد أوضح ا رجا أن السرقة داء قد ، " تسبب ا دثون إ إخفائه بالنقل والقلـ ب، وتغيـ ا نهاج والترتيب، وتكلفوا جـ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعـ ريض حـ ال، والتصريح أخرى، والاحتجاج والتعليل فصار أحدهم إذا أخذ معـ أضاف إليه من هذه الأمـ ور ما لا يقصر معه عن اختراع وإبداع مثله" [1]. فالسرقة داء، وا دثون يسعون جاهدين إ إخفائه، وما ذكره من وسائل هي أدوات ـذا الإخفاء والتحوير، ويوضح عبد ا كيم راضي هـ ذه الآليـ ة بقوله : " فذكروا إخفاء ا ع ا أخوذ وقلبه ونقضه، وكذلك الإ از فيه إن كان اللفـ ظ مطـ ولا، ونقلَه من غرض إ غرض، ونثر عبارته إن كانت شعرا، ونظمها إذا كانت نثرا، وكذلك كـ سوةَ ا ع ا أخوذ كسوة أحسن ا كان عليه. وقد نظروا إ هذه العمليـ ات باعتبارهـ ا **وسـ ائل إ اختصاص الآخذ با ع** " [2]، فا قصود النهاية هو ا صول عن طريق هذه الآليات إ الأحقية با ع .ونستنتج ا سبق أن النسخ أو (السرقة ا ثالية) تتطلب عمليتـ حـ يعترف للسارق بالفضل:

أولا ا: الإخفـ اء.

فرغم أن الأخذ نفسه أمر طبيعي، إلا أن المصطلح الذي وضعه القدماء له ونعني السرقة، يتصل مدلوله الاجتماعي بضرورة التخفي عند السرقة وإخفاء المسروق، فلا يكتشف وهو يُسرق، وإذا رأى الناس ما سرق عدوه ملكه، وهو بالضبط ما ينطبق على العملية الأخذ المعا الشعر. يعبر عن ذلك بدقة أبو هلال العسكري بقوله: " والحاذق في دبيبه إلى المعنى يأخذه في ستره فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به "[3]، فلا يكتشف أخذه المتلقي العادي أو الغر الغفل[4].

- -

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 214، ويبدو أن هذه القاعدة قد وضعت مبكرا، فقد كتب بن علي المنجم حين درس قصيدة العتابي أنه أخذ المعنى من بشار الذي أخذه بدوره من جميل، **"وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه،** فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير". الموشح للمرزباني، ص: 451.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت)، ص: 128. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص: 217و 219.

(3) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص: 219.

(4) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 204. فأحمد بن أبي طاهر ذكر " أنه أخرج له [ابن الرومي] ست مئة بيت سرقه، منها أربع مئة بيت للطائي، فافتخر أحمد أنه قدر على إخراج مثل ذلك "، المنصف، ص: 46.

وهذا نوع من تحدي الشاعر للناقد.

وطبقا لمنظوره، فإن ابن وكيع - كما مر - لا يعترض على محض الأخذ، فهو عند طبيعي، أو إخفاء المأخوذ، إذ يستخلص من ملاحظات ابن وكيع رفضه للسرقة والأخذ الواضح؛ لأنه عارٍ من الإخفاء ومن كل إضافة أيضا، بل هو تعد سافر على ملكية مستحقة.

فقول المتنبي[1]:

فالليل منذُ قدمـت فيها أبيض والصبح منذ رحلت عنها أسـود

مأخوذ من قول أبي تمام:

وكانت وليس الصبح فيها بأبيض فعادت وليس الليلُ فيها بأسـود

" فهذا أخذ فاضح وغصب واضح لا يليق بمن أخذه أن يقول: ما أعرف أبا تمام". وهو يلمزه هنـا بإنكاره معرفة أبي تمام. بل إن أبا تمام نفسه ارتكب " سرقة واضحة ودعوى فاضحة" في قوله[2]:

يقول في قُومسٍ صحبي وقد أخذت منـا السرى وخطًا المـهرية القُود

أمطلع الشمس تبغي أن تـؤم بـنا فقلـت: كلا، ولكن مطلع الجود

إذ أخذه من موع أبيات تلفة سلم بن الوليد:

يقول قُومس صحـ وقد أخذت منا السرى وخطا ا هرية القود

وقولـه:

يقول صحـ وقد جـدوا على عجل وا يلُ تسـ بالركبان اللّجم

أمطلـع الشمس تبغي أن تـؤم بنا فقلت: كلا، ولكن مطلع الكرم

وكل هذا من الأخذ ا لي الواضح القبيح [3] الذي لا يـ ر السرقة ولا يعطي للآخذ أحقيـة

----

(1) ا نصف، ص: 235، والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 334/1، وبشرح الـ قوقي، 57/2، والروايـة فيهما (فالليل حـ). وبيت أ ام ديوانه، ص: 201، والنص فيه: (فأمست وليس الليل). ولـنلاحظ أن تعليقه سخرية من تصريح ا تنـ أنه هل أبا ام. وبيت أ ام ديوانه: ص: 201، وفيه: فأمست ولـيس الليل فيها بأسود.

(2) ا نصف، ص: 39. وبيتا أ ام ديوانه، ص: 250، وفيه: تنوي أن تؤم بنا. وقومس كورة طـ ستانية، وا هرية: إبل من مهرة ا مدانية، والقود: ج قوداء، طويلة الظهر والعنق.

(3) ا نصف، ص: 353. و" سبيل ا تذي أن يأخذ ا ع دون اللفظ، أن يطويـه إن كـان مكـشوفا "، ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 152.

با ع الذي أخذ، وبالتا خرج من دائرة الإبداع كما الاتفاق عنه؛ إذ يكاد ينتهي الإبداع وفق هذا التشريع إ مع الأخذ الذكي ا في ا تضمن لإضافة على السابق.

فمن الضروري إذن إخفاء السرقة؛ أي إعادة تركيب البيت يث **يبدو عد الصلة بأصـله**، وكلما كان الإخفاء أكـ وأو ، كان ذلك أفضل. فالإخفاء بذا ا ع نشاط إبداعي؛ لأنه خلـق تكوين جديد من مادة مصنوعة غـ مكتملة، لكن الشاعر عاملها كخام، فحو ا، وهو حذق، ولذا علّق على أخذ ا تنـ قوله [1]:

لَـبـس الثلوج بها علّي مسالكي فكأ ا بـبياضهـ ا سـ ـوداءُ

من قول ديك ا ـن:

مشيب العيون له بـ ـياض ولكن القلـ ـوب له سـ ـواد

بأنه " من فطنة الشاعر ا اذق، ولا يفطن له إلا جيد النقد للشعر"، بل يفسر ابن وكيع إكثار ا تنـ من السرقة، أ ا تعود إ ظنه " أنه لا يهتدي إ استخراج ما قال من السرقة غيـ ـره " [2]، وإن

أخـذه من شاعر بسيط كا بزرزي رة هذا الاعتقاد؛ إذ " ظن أن ا بزرزي لقرب زمانه ودناءة صنعته فإن العلماء لا يشتغلون برواية شعره؛ لأنه لا وز عليه الأخذ منه، ولا ينبه علـى مواضـع سرقته منه " [3].

ور ا كان هذا التصور هو الذي جر إ ا بالغة ديد سرقات ا تن ؛ إذ سيتتبع ابن وكيـع كل ا ؤشرات ا فية بل وا فترضة على وجه التأويل ومن يعمل على ربطها بنص ا تن ، انطلاقا من فكرة الإخفاء هذه؛ إذ اتسع نطاق العلاقة ب النصوص " ور ا ظن ضعيف النقد إذا ـردت الألفاظ ا سروقة من ألفاظ السارق ا أ ا غ مسروقة منها وليس كما ظن " [4].

ففكرة إخفاء ا سروق تسيطر على ناقد (السرقات)، وقد كنوا من تصور آليات عديدة للإخفاء، سنعرض ا لاحقا، استمدوها من طبيعة العلاقة ال قامت ب النصوص، و ا عدوه إضافات هامة على ا ع السابق. وقد يكون أ ها استمداد ا ع من جنس معاير نس الشعر نفسه.

----

(1) ا نصف، ص: 479. والبيت ديوانه بشرح العك ي، 18/1، وبشرح ال قوقي، 147/1.

(2) ا نصف، ص: 46.

(3) ا نصف، ص: 117.

(4) ا نصف، ص: 285.

و من هنا، يندرج مسلك الإخفاء أيضا وبوضوح الأخذ من النثر [1]، وقد احتفَوا به كث ا، وعرف بنظم النثر، و ض له صفي الدين ا لي مصطلح (العقد) مقابل ا ل وهو نثر ا نظـوم [2]، و اه ابن الأث " الكيمياء توليد ا عا " [3]. وهي عملية ويل على ورين كما يب توفيـق الزيدي [4]: من النثر إ الشعر (ويل إ ا) ومن الشعر إ النثر (ويل سلـ). و ثل ما بـذا الشكل:

1) التحويل الا ا
- ا ع 1 (= نثر) ↓ ا ع 1 + لفظ (= شعر)

2) التحويل السلـ
- ا ع 1 + لفظ (= شعر) ↓

(= نثر)   1 ا ع ا

ومن هذا التوضيح تتأكد نظر م مرة أخرى إ الإبداع، فا ع ا ديد موجود ك امن، وعم ل الشاعر هو بعثه صورة جديدة فقط. ويذهب الزيدي [5] إ أن م سالة نظ م النث ر مرتبط ة بتصورهم لإنشاء النص الأد ، فالشاعر يفكر نثرا؛ أي يستحضر الفكرة ذهنه نثرا كما قال ابن طباطبا، وتندرج ضمن قضية ك ى هي قضية السرقات، ور ا كان العكس هو ال صحيح؛ أي أن ا سألة تقنيا مرتبطة بالسرقة ومندرجة ضمن قضية أك وهي تصورهم للإبداع.

---

(1) ا نصف، ص: 7. وينظر: كتاب الصناعت لأ هلال، ص: 219، وقد درس هذا النوع من الأخذ، ص: 235 وما بعدها.

(2) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 324.

(3) ابن الأث : ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر، قيق: أ د ا و وبدوي طبان ة، دار ضة م صر، القاهرة، (د.ت)، 127/1.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية التراث النقدي، ص: 96.

(5) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية التراث النقدي، ص: 94-95.

فا ع ينبغي أن تفي الصياغة ا ديدة طبقا لقاعدة الإخفاء، ولذلك ميز صفي الدين ا لي الأخذ من النثر كعنصر بلاغي وب الأخذ منه كسرقة، فأوضح أن شرطه " أن يؤخذ ا نثور بلفظه ومعناه أو معظم اللفظ، فيزاد فيه وينقص منه، ليدخل وزن الشعر، وم أخذ مع ا نث ور دون لفظه كان ذلك نوعا من أنواع السرقات " [1]؛ أي أنه يشترط بقاء مؤشرات على ا ع الأصلي نع الناقد من اعتقاد السرقة والأخذ، فكأنه رد اقتباس، أما إذا يت كل آثار النص النثري الأص لي، فإن ذلك هو السرقة.

فالتحويل بذه الصفة أو الأخذ من النثر هو " أجلّ السرقات " [2]؛ لأنه " أخفى وأحسن " [3]، نظرا لبعد ا نس ؛ الشعر والنثر، ولذلك عده ابن وكيع نوعا من " ا ذق "[4] أيضا. ويوضح مع هذا ا ذق؛ بأن ا عا وا كم ا يدة ا نثورة كالنوادر الشاردة، وا سناء العاطلة، منقوص ة م ن الزينة والشهرة ح تنظم، والعارف بذلك قليل وا اهل به كث [5]، وكأن ا ع ا يد ليس ل ه

النثر، فإذا وجد فيه فهو وضع غ عاد، ويظل مقصى و فيا حـ يتناوله الشعر، فيـ زين ويـ شتهر. لكن ا قصود هو أن الشاعر في أخذه ويضيف شيئا إ النص يكن فيه، ومن استحق معناه.

والثانية الإضافة.

فقد انبنت أحكام ابن وكيع ونظرته إ موضوع السرقات على هذه العملية الثانية الأخـ ذ؛ أي إضافة الشاعر وزيادته جانب ما على النص الأصلي، يث تكتسب أحقية ا ع ، وعذرا السرقة. فالأخذ من النثر و ويل ا ع إ الشعر مثلا، يتضمن إضافة مهمة؛ لأن ا عـ كـ ان خاملا، غ مشهور، وعاطلا عن الرونق والبهجة، والنظم هو الذي أبـ رزها وأعطاها الشهرة؛ فقد " أبقى قائل ا كم ا نثورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد رونق مائها، وبجة روائها...**فـ إذا جَلاها النظم نسبت إ السارق، واستحقت على السابق** "(6).

- -

(1) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 324.

(2) ابن رشيق: العمدة، 293/2.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 78.

(4) ا نصف، ص: 7.

(5) ا نصف، ص: 7.

(6) ا نصف، ص: 7.

وبذا يتجسد تغي مدلول الإبداع من الاختراع إ الأخذ والتحويـ ل بـ شكل واضـ ح؛ وعبار م عن تزي ا ع ا ديد وحسن صياغته إشارة إ ما ينبغي توف ه الصياغة ا ديـ دة أي إضافته على الصورة السابقة للنص، فإذا " تناول الشاعر ا عا ال قد سبق إليها فأبرزها أحسن من الكسوة ال عليها يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه "(1). وبعبارة عبد القادر هـ فإن ا بدع بذه الصفة " لا يبدع شيئا ا قيقة، إ ا يعيش على فتات الأقدم دون أن يـ ضيف إليها ما علها عملا فنيا أصيلا يع عن ذات متفاعلة تفاعلا إ ابيا مع يطها بكل معطياته ا اديـ ة وا عنوية، ولا يـ خدعنا هنا تشبيـ ه ا بدع [كما هو لدى ابن طباطبا] تعامله مع مادته بالصائغ " الذي يذيب الذهب والفضة "، لأن ابن طباطبا يرد به تفاعل ا ادة ا ستعارة وانـ صهارها مـ ع العناصر الأصيلة داخل الذات ا بدعة، لذا ظل يتحدث عن إخفاء ا عا بالأساليب ال اقترحهـ ا، و هذه ا الة يصبح الإبداع قرين الاجتهاد تغي الطلاء ا ارجي و ويده وإحكام ا يلـ ة

ستر ا عا ا ختلسة إما بالقلب أو النقل أو بتغي الترتيب أو بأية وسيلة أخرى توهم ا خاطب أنـه أمام شيء جديد" [2]. ومن هنا فإن الإضافة ال يوفرها الشاعر اللاحق ما هي إلا جزء من ا يلـة ال توسل بـا لأخذ ا ع من السابق.

ور ا كان ابن رشيق قد أثر من بعده بتفصيله الات الأخذ هنا؛ فمـن زاد علـى ا عـ السابق زيادة أكملت نقصه أو زينته فهو أحق به وأو من مبدعه،"فأما إذا ساوى ا بتدع فله فضيلة حسن الاقتداء، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط ته، وضعف قدرته " [3]. ومن هنا ى صفي الدين ا لي والبديعيون عموما حسن الإتباع، ويوضحه ا لي، فهـو: " أن يـأ ا تكلم إ مع اخترعه غ ه فيحسن اتباعه فيه يث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات ال توجب للمتأخر استحقاقا..إما بزيادة وصف، أو عذوبة سبك، أو ِقصر وزن، أو كـ قافيـة، أو تتمـيم نقص، أو تكميل لتمامه، أو لية لية من البديع سن ثلها النظم وتوجب الاستحقاق " [4].

- -

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 76. والوساطة، ص: 214.

(2) عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر القد ، ص: 36.

(3) ابن رشيق: العمدة، 290/2.

(4) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 221. وابن حجة ا موي: خزانة الأدب، 373/2. و اه العسكري: حسن الأخذ، كتاب الصناعت ، ص: 217.

فلا يكفي إذن إخفاء ا أخوذ وطمس معا ه النص ا ديد فحسب، بل ينبغي أن تكون هناك **(زيادة)** أو إضافة تعكس جهد اللاحق، وتزيد مد ا سافة ال تفصل بـ النص ا ديد والقـد ، يستحق بـا السارق ا ع ا أخوذ، ويكاد يكون هذا التصور ل إ اع النقاد القدماء.

ولذلك قرر ابن وكيع أن غياب هذه الزيادة يؤدي إ تساوٍ بـ اللاحق والـسابق، الآخـذ وا أخوذ منه، أو السارق وا سروق منه، فيعود ا ع عندئذ إ صاحبه؛ لأن " الأول أحق به؛ لأنه ابتدع والثا اتبع " [1]. والشاعر اول ويعمل على استحقاق ا ع بإخفاء أخذه عن طريق زيادة تذهب معا ه، أو تستوجب له فضلا عند من كشفها. وقد قيم ابن وكيع جلّ شعر ا تن على ضوء هذه القاعدة؛ فقوله مثلا [2]:

طَـلَعن شموسا والغـمود مشارق لَهن، وهامات الرجال مـغارب

ينبه ابن وكيع أنه أخذه من قول ابن ا عتز:

مـتـرديا نصـلا إذا لاقَـى الضريبـةَ يـراقب

فكأنه ا ـرب ـ ـ ـ ـ ـ ـس والرؤوس لـها مغـارب

فهو نفس " ا ع ، والزيادة فيه من ذكر ا شارق وا غارب معلومة لأن ما له مشرق فله مغرب. **فلا زيادة له يستحق با ما أخذ** بل يدخل مع من أخذ منه قسم التساوي؛ وإذا دخل ا ـساواة فالفضل للسابق "[3]. فا ع غ جديد نظره، وما يو نا أنه زيادة ليس كذلك. ولنقرأ توضيحا أكـ عند وقوفه على بيـ ا تنـ[4]:

أُنصـر ـودك ألفاظا تركت بها الشرق والغـرب من عاداك مكبـوتا

فقد نظرتك حـ حانَ مـرتحـل وذا الوداع فكُـن أهلا لـمن شِيتـ ـا

فهما نظره من قول علي بن ا هم:

---

(1) ا نصف، ص: 9.

(2) ا نصف، ص: 318. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 235/1، وبيتا ابن ا عتز ليسا ديوانـه، دار بـ وت، بـ وت، 1980.

(3) ا نصف، ص: 318.

(4) ا نصف، ص: 205. وبيتاه ديوانه بشرح ال قوقي، 345/1، بلفظ (حان مر لي)وبيتا ابن ا هم الأغا ، 212/10، ورواية صدر البيت الثا فيه: (أأصدق أم أكـ عن الصدق أ ا)

أطَـاهر إ عن خـراسانَ راحـل ومـستخبـر عنها فما أنا قائل

أأهجوك أم أثنـي عليك فأيـمـا تخيرت أهدتـه إليك ا افـلُ

ويركز هنا ابن وكيع على معـ يـ ا مدوح بـ ا دح الذي ينتج عن العطاء أو الذم الذي سينتج عن ا رمان، فقوله (ما شئت) " مل غ مشروح، ولعلي شرح واضح، وإن طال، فكلا ا سن وبإزاء ا ختصر ا شروح، وإذا جعلنا التطويل بإزاء ا شروح دخل هذا الشعر باب ا ساواة. ولو شاء الناظر فيها لأدخلها قسم نقل الطويل الكثـ إ ا وجز القصـ . فصار أبو الطيـب **أرجـح** كلاما من غ ه "[1]. فقد بـ أن الزيادة الـ تفوق با هي نقل الطويل إ القصـ ، وهي قاعدة من قواعده دراسة السرقات. ليست الإضافة إذن ـرد حشو بل هي تغيـ هام يدخله الشاعر علـى ا ع أو على صورته وهيئته الفنية؛ ور ا كان ابن ا عتز من أوائل وأدق من عـ وا عن ذلك؛ إذ بـ أن الشاعر لا يعذر سرقاته حـ يزيد إضاءة ا ع ، أو أن يأ بأجزل من الكـلام الأول، أو

يسنح له بذلك مع يفضح به ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إ ما قصده نظر مستغن عنـه لا فق إليه "[2]. ومن ا ؤكد أن ا نظور النقدي الذي انبثق عنه هذا التصور مغاير اما لتصور نقـاد القرن الرابع (نقاد الأزمة)، بل إن مفهوم السرقة نفسه يكاد يكون تلفا؛ لأن الإبداع هنـا هـو تكوين شخصي للنص يضع التراث موقع ا لفية، ولا يتخذه وذجا للمحاكاة.

----

(1) ا نصف، ص: 206.

(2) ا رزبا : ا وشح، ص: 478.

الاشتراك والتوارد

مثل غ ه من نقاد القرن الرابع اعتمد ابن وكيع منذ البداية التفرقة ب الاشتراك والسرقة، فقد استقر لدى معاصريه أن الاشتراك ا عا وبعض عناصر النص الأخرى، عن وعي أو بدونـه، لا يسمى سرقة، وقد يكون أصل الفكرة نظرية ا احظ حول ا عا ا طروحة الطريق ا شتركة ب الناس [1]، وهي ماثلة تطبيقات كل من الآمدي وا رجا [2] بشكل خاص.

بل إن ا تأخرين انتهوا إ ما يشبه القاعدة حول ا عا ا شتركة وحول التوارد؛ فصفي الدين ا لي عل الاشتراك مظهرا عاما لاتفاق الشعراء ا عا ، وأقسامه عنده ثلاثة: قسمان منها مـن العيوب والسرقات، وقسم واحد من ا اسن [3]، لكنه شرحه دلّ على أنه يقصد بالاشـتراك الاتفاق ا عا . غ أنه يفرد **للموارد** فصلا، بوصفها نوعا من أنواع البديع وهي " أن يتـوارد

الشاعران على بيت أو بعض بيت بلفظه ومعناه، فإن كان أحد ا أقدم من الآخر وأرفع منه طبقـة حكم له بالسبق، وإلا فلكل منهما ما نظمه، كما جرى لامريء القيس وطرفة.." [4]. ويذكر ا لي كذلك **(التوليد)** كنوع بديعي وهو عنده على ضرب : من الألفاظ ومن ا عا ، " فالذي الألفاظ ليس فيه شيء من ا اسن، وهو إ السرقات أقرب، لأنه عبارة عن ألفاظ تعجب الناظم من شـعر غ ه، فيسلبها ويضمنها معـ غ معناها الأول شعره " [5]. " والذي يولد من ا عا فهو من

- -

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 99. وبعبارة حسن طبل، فإن الفكرة ا ردة " ثابـة ا ادة ا ام "، ا ع الشعري التراث النقدي، ص: 203.

(2) الآمدي: ا وازنة، طبعة أ د صقر، 123/1، وذلك الرد على ابن أ طاهر عن سـرقات أ ـام، وينظر: والقاضي ا رجا : الوساطة، ص: 185 وقرر أيضا أنه بسبب الاشتراك ونفاذ ا عا " أحظـر علـى نفسي، ولا أرى لغ ي بـت ا كم على شاعر بالسرقة "، ص: 215.ويش عبد الستار الأسدي إ أن توارد ا واطر أزال شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع ا صادفة على مستوى ا ع أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعب ، و كننا إدراجه التناص اللاواعي "، ينظر: التناص (السرقة الأدبية والتـأثر)، لـة كتابات معاصرة، ب وت، العدد44، ا لد 11، وز 2001، ص: 74.

(3) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 175.

(4) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 205.

(5) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 215.

ا اسن، ..وهو أن ينظر الشاعر إ معـ ن تقدمه ويكون تاجا إ استعمال ذلك ا ع بيت من قصيدته لكونه آخذا ذلك الغرض جاريا وصفه، فيورده ويولد بينهما معـ آخـر" [1]. وهكذا فإن التصور السائد لدى النقاد أن ا واطر قد تلتقي عند معـ واحد، دون سابق اطـلاع. ويبدو أن تصورهم ا يعت (معا) هو ما هداهم إ هذا التصور؛ إذ ا قصود هو ا عـا العامـة سواء بسبب طبيعتها؛ أي أ ا ا لا هله الناس من كل أمة وكل لسان، أو بسبب كثرة دورا ـا على الألسنة واشتهارها [2]، كحسن الشمس والقمر، ومضاء السيف.. فالآمدي ينبه مـثلا إ أن اعتبار ابن أ طاهر أبا ام سارقا قوله [3]:

أألـم تـمت يا شقيق ا ود من زمن فقال : ت من يـمت كرمـه

من قول العتـا :

ردت صنائعـ ـه إليـه حيـاتـه فكأنـه من نشـ ـرها منشـ ـور

خطأ ا كم؛ إذ جرى من عادات الناس أن يثنوا على الفاضل ا يت بقو م: ما مات من خلـف مثل هذا الثناء. ومثل ذلك أيضا ما سبق إليه ا تقدم " لكنه تدوول فكثر واستعمل، فصار كـ الأول ا لاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك ثيل الطلل بالكتاب وال د، والفتاة بالغزال..".

ولقد كان من العناصر ال حفّزت ابن وكيع على تأليف (ا نصف) رد أنصار ا تـ نـ علـى صديقه حـ بـين م سرقاته أن ذلك من [4]: " اتفاق ا واطر، ومواردة شاعر لشاعر، واحتجوا بامريء القيس قوله [5]:

وقوفا بها صحـ عـلي مـطِيهم يقولون لا لك أسى وتـجمل

- -

(1) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 216.

(2) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 185.

(3) الآمدي: ا وازنة، طبعة أ د صقر، 123/1. وبيت أ ام ديوانه، ص: 705، وفيه (مذ زمن).

(4) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 185. وا نصف، ص: 85.

(5) ا نصف، ص: 2 و38، وكررها ص: 4. وبيت امريء القيس من معلقته، ديوانه، ضبط: مصطفى عبد الشا ، دار الكتب العلمية، بـ وت، ص: 111. وبيت طرفة أيضا معلقته، بديوانه، ص: 19.

فوافق خاطره خاطر طرفة قوله:

وقوفا بها صحـ عـلي مـطِيهم يقولون لا لك أسى وتـجلّدِ

ويذهب ابن وكيع إ أن هذا رد زعـم [1] " وبإزاء هذه الدعوى أن يقال: بل سـمِع فـاتبع. والأمران سائغان. والأو أن يكون ذلك مسروقا لأنا قد رأينا ذين الشاعرين ما تـدع فيـه موافقة، وهو قول امريء القيس:

وعنـس كألواح الإران نـسأتها على لاحِـبٍ كالبردِ ذي ا ـبرات

وقال طرفة:

أمـون كألواح الإران نـسأتها على لاحِـبٍ كأنـه ظهر برجـ ـد

فإن جوزوا أن يكون هذا مسروقا فذاك مثله ".

فالتطابق التام اللفظ وا ع نع أن يكون هذا رد توارد خواطر؛ إذ قد يقـع التـوارد ا ع فقط، فينتقل النص عندئذ إ قسم آخر من أقسام السرقات، وكذلك إذا وقع اللفظ فقط واختلف عنه ا ع . لكن التطابق التام بينهما مؤشر على قصديـة اللاحق وتعمده إدراج بيته شعره.

إن " دعوى الاتفاق البيت الأول تـنبغي من حاضـر صـنعة القـصيدت وقـت صـنعهما شاعرا ا، مخـ بأن الزمان قو ما وظهور ا للناس واحد؛ وأن ا كان الذي حضرا فيه، وحضر معهما واحد؛ وإلاّ فما يصل دعواه إ إيضاح برهان كما لا نقطع ـن عليهمـا ببطلان " [2].

- -

(1) ا نصف، ص: 38، وهذا عنده من أقبح السرقات وأدناها وأشنعها، وهو رأي ابن رشيق أيضا، العمـدة، 289/2. بينما يعت أسامة بن منقذ وكث ون البيت رد توارد: البديع نقد الـشعر، ص: 310. وبيـت امرئ القيس ديوانه، ص: 51. وبيت طرفة ديوانه، ص: 22. وفيه (نصأ ا)، ع زجر ـا، أمـون: يئمن عقارها، والاران: التابوت العظيم، واللاحب: الطريق الواضح، وال جد: كساء طط.

(2) ا نصف، ص: 38. وهو أيضا شرط ابن رشيق: العمدة، 282/2، ويبدو أن هذا ا عيار قـد ـول إ قاعدة، ينظر: صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 205، وهو فيه يضيف عليه رتبة ومكانة الشاعر إ عنصر الزمن.

فمعيار الزمن هو ا ؤشر ا ارجي الوحيد (إضافة إ الإقرار) الذي كن أن يثبت هذا التوارد؛ بأن يصرح من حضر إ از القصيدت على أ ما أُبدِعتا نفس الوقت ودون اطلاع أحد على نص الآخر. فا قصود إذن أن كل ما هو تراث لا كن أن يقع فيه توارد؛ لأنه أصبح مستقلا، وابتعـد مكانا وزمانا، رغم الاحتفاظ بإمكانية الأخذ منه، بالإخفاء والتحوير والتأثر، وليس أخذا كـاملا كما سبق.

وقد يصطدم الناقد هنا الات مغايرة حينما لا يعرف صاحب النص، هذه مشكلة تطـرح سبيل ديد زمن القائل ؛ لأنه " إذا جـهل قائله جـهل زمانه " [1]؛ فهوية صاحب النص هـي ا رجع الأساس ديد عصره، و هذه ا الة يتحول النص نفسه إ مرجع، تهد الناقد الذكي

دراسة بنيته لاكتشاف و ديد السارق وا سروق منه. وقد طبق ابن وكيع ذلك على مثال نقلـه عن ابن قتيبة، الذي جعل أبا نواس سارقا له من بعض الشعراء ا هول ، وهو قوله [2]:

أجـارة بـيـتينا أبـوك غَيـور ... وميسـور ما يرجـى لديك عسـ
وإن كنت لاَ خِلا ولا أنتِ زوجة ... فلا بـرحت دونـي لديكِ سـتور
وجاورت قوما لا تـزاور بـينهم ... ولا وصلَ إلا أن يكـونَ نشـور

جعل أصله ابن قتيبة أبيات لبعض الأغفال:

أجارة بـيـتينا أبـوك عسـوف ... وميسـور ما يرجى لديك طفيف
فإن كنت لاَ خِلا ولا أنتِ زوجـة ... فلا بـرحت دو لديكِ سـجوف
وجاورت قوما لا تـجاور بـينهم ... ولا وصلَ إلا أن يكـونَ وقُـوف

وقد بادر ابن وكيع إ التشكيك إمكانية أن يرضى أبو نواس هذا لنفسه، " وهو لا يعجـز عن قول مثل هذا، الكلام ". فالغالب ألا يكون سارقا وذلك لاعتبارات عـدة:

- أن صاحب النص هول يعرفه ابن قتيبة، فا ؤشر الزم الذي يفصل و دد الآخذ من ا أخوذ منه، غائب.

----

(1) ا نصف، ص: 40.

(2) ا نصف، ص: 40. والأبيات ا هولة القائل ليست الشعر والشعراء لابن قتيبة، أما أبيات أ نواس ففي ديوانه، ص: 327، والرواية فيه: (وإن كنت لا خلما) أي صديقا، و (دو عليك).

- أبو نواس نفسه ضجر من سرقة شعره، واستعدى صاحب الشرطة على خيار بن مد الكاتـب الذي سلبه بعض شعره، " فهذا الاستعداء والإنكار لا يليق ا حكي عنه " [1].

- استغلال ا ؤشرات من داخل الأبيات يدفع إ الاعتقاد أن النص الذي أنشده ابن قتيبة هو ا نجز بعد أ نواس، وبالتا فصاحبه هو السارق؛ إذ يتضمن النص أدلة على أنه متأخر عن عهده لضعف صنعته؛ " ألا ترى أن (الغ ة) أشبه هاهنا من (العـسف) وأن (ا يسور) أليق ودة الـصنعة مـن (الطفيف).. و(نشور) هذا ا وضع أوضح مع ، وأجود الصنعة" [2].

و ا سبق ندرك أن ابن وكيع يقصر الاشتراك على ا عا العامة ال لا تضيف شيئا يزا للنص، بل هي ا تناقله الشعراء، فقول ا تن [3]:

إ لأعـلم واللبيب خبيـ ـر ... أن ا ياةَ وإن حرصت غُـ ـرور

هو مع مستعمل كما قال؛ ولذا لا يدخل نطاق بالسرقة، بل يعرض على أ ل الأمثلـة الـ تناولته، ويوازن با، فلا يستحقه إلا با ودة.

---

(1) ا نصف، ص: 41.

(2) ا نصف، ص: 41.

(3) ا نصف، ص: 310.والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 231/2. يوضح عبـد القـاهر ا رجـا أن الاشتراك ذا كان الغرض على العموم كا دح بالشجاعة لا يدخل الأخذ، بل يكون الأخذ وجه الدلالة على ذلك الغرض؛ كالتشبيه أو هيئات الصفة..وم كان هذا الأخ تشترك الناس معرفته ومستقرا العقول أخذ حكم العموم، كالتشبيه بالأسد الشجاعة..فلا يبقى إلا ما يتوصل إليه بالتأمل والتدبر فهو الذي يـدعى فيه با صوص والسبق. أسرار البلاغة، ص: 313 وما بعدها.

قوانيـن السرقة

لقد لاحظ عدد من الباحث الصلة القوية ال تربط ب تقن السرقة وب ا أزق الذي وقع فيه ا دثون، عند إحساسهم بأزمة الابتكار؛ لإ ا م بنفاذ ا عا ، وعدم قدر م على تصور إبـداع وابتكار خارج ا وروث الشعري القد [1]، فالسرقة رج من ا أزق، خاصة وأ م أثبتوا أ ا سلوك طبيعي وثابت تاريخ الشعر العر . إلا أن ا دث ح نفضوا أيديهم من معركتهم مع ا افظ عادوا ليثبتوا نفس الفكرة ال روج ا خصومهم تلك ا عركة؛ إذ في فكرة الـسرقة إجـلالا وتعظيما وتقديرا للسابق على اللاحق، فكأ م يناقضون ما دافعوا عنه، وهو مـا حـ القاضـي

ا رجا واستغرب له [2]. فقد ول أبو ام وابن الرومي وأبو نواس وع هم مـن رمـوز الأدب ا دث الذين كانوا مرفوض إ سلف يوازن كل شاعر جديد بشعرهم وتنسب فضائله إليهم.

ويبدو أن النقاد قد أحسوا أن هذه ا درسة ال بدأها مسلم بن الوليد وأبـو ـام مازالـت مستمرة، وأن الصلة بينها وب شعراء العصر وعلى رأسهم ا تن مازالت قوية، ولا وز بأي حال إنكارها، واهتدوا بالرجوع إ تلك الأصول إ أن ا عا متصلة ببعضها، بل تكون أحيانـا هـي نفسها، وتكون أحيانا فروعا عنها، أو نتيجة ا، فإذا وضع هذا التصور نطاق ا ـصومة كـان أقرب مصطلح يرد إ الناقد هو السرقة، فيلـ حاجته و قق تلف أهدافه. و ذا الـسبب تبلـور النقاش حول سرقة (ا ع)، الذي سبقت الإشارة إ أنه يكن ددا بدقة. ولكن ا اجة ا ماعية إ معا السابقة (ل الأزمة)، جعلتهم لا تدون مسألة التعامل معها، بل أبقوا على إمكانية تناول تلك ا عا ، لكنهم اهتموا بدراسة وضعيتها وسبل الوصول إليها، فأكدوا أن منها معـا لا ينطبق عليها وصف السرقة.

فالسرقة لا يقصد بها ا عا ال تواردت فيها ا واطر، أو ا شتركة أو ح ا بتذلة ا كرورة،

----

(1) إذن " أمام ضغط رصيد ا عا قـنن النقاد السرقة " كما يقول توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص: 110. وينظر: حسن طبل: ا ع الشعري التراث النقدي، ص: 222.

(2) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 49 وص: 53 خاصة.

وإ ا هي أخذ " ا ع الرائق " [1]؛ أي سرقة " بيت ا ع " [2]. يوضح حسن طبل ا بدأ العام هنـا وهو " أن أخذ الفكرة ا ردة أمر لا حرج فيه على الشاعر، لأن الأفكار تـراث عـام مبتـذل أو مطروح الطريق لا ينسب لأحد ولا ظر على أحد، أما الصورة ا اصة الشعر، فهي ا انب الف الذي يتفرد به الشاعر، وت ز فيه مشاعره وخواطره ا اصة، ومن فإ ا ا انب الذي يـ أ النقل و ظر فيه الأخذ " [3]. وعلى الرغم من صحة الأساس الذي ب عليه هذا التوضيح، إلا أنـه يبدو خطاب القدماء عدم التفرقة بذا الوضوح ب ا ع كفكرة ردة والصياغة ا اصة لـدى تقعيدهم مصطلح (بيت ا ع)، فهما ملتبـسان وعلى الأخص خلال التطبيق. فقد تصوروا مثلا أن " السرق الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد أخذه.. والسرق أيضا إ ـا هـو البـديع ا خترع الذي تص به الشاعر، لا ا عا ا شتركة " [4]. و ذا س لدى النقاد نظرة متعـددة

للمع ، فهو الفكرة ا ردة وا كم على الأخذ فيها نس ، وهو أيضا الصورة الفنية لتقد ا ع لأ ا تطبعه ببنية خاصة، وهذه الأخ ة سيطرت على كث من ملاحظا م حول السرقات، لكن بوصفها مع وليس رد صياغة.

لقد أو النقاد هذه السرقة اهتماما كب ا؛ وأكثروا فيهـا التفريـع والتقـسيم، وتعـددت مصطلحا ا والاختلاف حو ا، ففي أنواعها د ا ا ي مثلا دد تسعة عشر نوعا مـن الأخـذ والسرقة، وقد " رتب أصول هذا الباب وميز مصطلحه، وكان هو س بذلك. فلذا نسمعه يقول: " وفرقت ب أصناف ذلك فروقا أسبق إليها و لا علمت أن أحدا من علماء الـشعر سـبق عها " [5]، لكن إحسان عباس يلاحظ أن ما يلحق بالسرقات فعليا ا عده ا ا ي إ ا هي الأنواع التسعة الأخ ة، أما الانتحال والانـحال والإغارة وا عا العقم وا واردة ..فليست داخلة فيه [6]،

----

(1) ا نصف، ص: 85.

(2) ا نصف، ص: 88.

(3) حسن طبل: ا ع الشعري التراث النقدي، ص: 203.

(4) القول لعبد الكر النهشلي، العمدة لابن رشيق، 280/2.

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 258..

(6) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 262.

وكان ابن رشيق قد قـيم تقسيمات ا ا ي بأ ا " ليس ا صول " [1]. وقام ابن رشيق بإ ـال هذه الأنواع قبل تفصيلها والتمثيل ا، " **فالاصطراف** أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيـصرفه إ نفسه، فإن صرفه إليه على جهة ا ثل فهو **اجتلاب واستلحاق**، وإن ادعاه لة فهو **انتحال**، ولا يقال (منتحل) إلا ن ادعى شعرا لغ ه وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مـدع غ منتحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك **الإغارة والغصب**، وبينهما فـرق.. فـإن أخذه هبة فتلك ا **رافدة**، ويقال الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو **الاهتدام**، ويسمى أيضا النسخ، فإن تساوى ا عنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فـذلك **النظـر وا لاحظـة**، وكذلك إن تضادا ودل أحد ا على الآخر، ومنهم من عل ذلك الإ ام، فإن حول ا ع من نسيب إ مديح فذلك **الاختلاس**، ويسمى أيضا نقل ا ع ، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك ا **وازنة**، فإن

جعل مكان كل لفظة ضدها فهو **العكس**، فإن صح أن الشاعر يسمع بقول الآخر - وكانـا عصر واحد – فتلك **ا واردة**، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فـذلك هـو **الالتقاط والتلفيق**، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب، ومن هذا الباب **كشف ا ع وا ـدود** من الشعر، **وسوء الإتباع**، **وتقص الآخذ** عن ا أخوذ منه " [2]. ويبدو أن ابن رشيق قد وقع هـو الآخر - دون وعي - فيما آخذ فيه ابن وكيع من حيث التضييق على الشعراء وا بالغة أنـواع السرقة.

وانطلاقا من مبدأ ضرورة وء الشاعر إ تراثه والأخذ والسرقة منه، بسبب أزمته بنفاذ ا عا ونضوب الكلام، وبسبب القبول العام بدأ الأخذ ا شروط، فإن ابن وكيع لا يـستخلص حكمـا مطلقا برفض السرقة -كما مر - بل يرسـمها ويضع ا ا دود وا عاي والقوان . ولذا اعت هـا قسم كب ين:

سرقة مودة " تغفر ذنب سرقته، وتدلّ على فطنته " [3]، وأخرى **مذمومة؛** كو ا انتـهت إ مـسخ لا إ نـسخ [4]. فلم يعتمد فيها الشاعر فطنته ولا تأمله بل اكتفى جرد الأخذ الساذج.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن رشيق: العمدة، 280/2.

(2) ابن رشيق: العمدة، 282/2.

(3) ا نصف، ص: 9.

(4) ا نصف، ص: 174-495-512..

وقد عرض ابن وكيع القسم النظري لكلا القسم ، وأوضحه بأمثلة من نصوص عدد مـن الشعراء، كما أننا نلقى تفصيلات وشواهد أخرى خلال القسم ا اص بدراسته لسرقات ا تن .

السرقة ا مودة:

فالأوجه العشرة الأو عل السرقة مودة أو صحيحة [1]. وإ ا عدت كذلك؛ لأ ا نظـره نح للسارق استحقاق ا ع ، بإضافةٍ أو **(زيادة)** كان النص السابق الأصلي عاريا منها، وهو نفس ا بدأ الذي جعله يـنـوه بالأخذ من النثر كما مر؛ باعتبار زيادة عنصر النظم والزينة. وقد حاولنا ميعها، شكل مباديء و موعات عامة؛ لتقاربا.

1- إعادة التركيب: فالأمر يتعلق هنا بإعادة تركيب تعب مغاير عن ا ع ، ومنه:

- **الإ ـاز**: أو استيفاء اللفظ الطويل ا وجز القليل [2]. ففي ا ثال الذي أورده حـول بيـت بشار الذي اختصر معناه سلم ا اسر، اعت البيت الثا أخف وأوجز، وأدرك بشار نفـسه أنـه سيمحو بيتـه من الذاكرة لِثِقَله [3]. فالإ از قوة تـضاف إ ا ع ، تزيـد كثافـة الدلالـة وتركيزها، وتـسهل على الراوية النقل، وعلى القاريء الاحتفاظ بالبيت. وقد قدم مثلا آخر مـن قول طرفـة [4]:

أرى قَبـر نحامٍ بيلٍ اِلـه كقبـرِ غَوِي البطالة مفسِـد

فقد اختصره ابن الزبـعري فقال:

والعـطِـيات خِسـاس بيننا وسـواءٌ قَـبر مـثْرٍ ومـقِـلْ

ولاحظ أن البيت ا ديد تأسس على معنيـ ، واحد الشطر الأول، وضـغط مع بيت طرفة كله الشطر الثا ، يث غدا لإ ازه وخفته أقرب إ الأمثال السائرة، افظا علـى بـروز ا عـ ووضوح اللفظ نفس الوقت [5].

- -

(1) ا نصف، ص: 5.

(2) ا نصف، ص: 9.

(3) ا نصف، ص: 10.

(4) ا نصف، ص: 9. وبيت طرفة ديوانه، ص: 33، وبيـت ابـن الزبعـري الأغـا لأ الفـرج، 137/15.

(5) ا نصف، ص: 9.

ولا بد أن ابن وكيع الذي أشار إ بلاغة الإ از [1]، ونوه با، قد قيم جهد الشاعر الثا على ضوء كمه ما يسميه (الصنعة)، وفطنته، بل و الإضافة ال لا بد أن ينوه با ناقد السرقات.

- تغي الصياغة: ولكن لا يتعلق الأمر هنا باختصار ا ، بل بإبداع صياغة جديـدة، فالـشاعر يتعامل مع نص لاحظ فيه قصورا ما، ويعتقد أنه بإمكانه إعادته صورة أفـضل. وتـضم هـذه ا موعة نوع من أنواع السرقات كما ذكرها ابن وكيع.

- فقد ينقل الشاعر لفظا رذلا إ لفظ رص جزل، لأن الصياغة السابقة بدت ضعيفة بينما يقـدم ا ع صياغة جديدة قوية متماسكة.

ومنه قول العباس بن الأحنف [2]:

زعموا أنـها باتت تـحمْ ابتلى اُ بـذا من زعـم
اشتكت أكمل ما كانت كما يشتكي البدر إذَا ما قِيل تم

فنفس ا ع نقله ابن ا عتز قوله:

طَوى عارض ا ُمى سناه فَحالا وألبسه ثوب الســقَام هـزالا
كذا البدر تـوم عليه إذا انتهى إ غايةٍ ا ُسن صار هلالا

واعت ابن وكيع ا ع لطيفا [3]، لكن الصياغة الأو بدت له رذلة ضعيفة، فهي صحيحة ولكنـها تنقص فخامة، بينما استطاع ابن ا عتز أن ينقلها إ مستوى ا زالة. فبيت ابن الأحنف انب علـى عبارة واهية عادية (ابتلى ا بذا من زعم)، وكأنه ينقل دعاء عوام، بينما نقل ابن ا عتز ا ع نفسه صورة فخمة وتركيب قوي.

- ويدخل النوع الثالث أيضا إعادة التركيب، فا ع الأصلي جيد، لكن صـياغته قبيحـة دون معناه، فيأ اللاحق إ نفس ا ع فيخرجه عبارة سليمة، كقول أ نواس [4]:

----

(1) ا نصف، ص: 445. و ا أنصف فيه ابن وكيع ا تن وسلّم له فيه با ع بسبب الإ از أمثلة كث ة منـها، ص: 355-358-369-370..

(2) ا نصف، ص: 12، وأورد مثالا آخر، ص: 13. وبيتا عبد ا ابن ا عتز ليـسا ديوانـه، طبعـة (دار ب وت)، 1980.

(3) ا نصف، ص: 12. واعت ا متطابق رغم اختلاف الصورة (التمام – ا لال).

(4) ا نصف، ص: 13. وبيتا أ نواس ديوانه، ص: 169.

بـح صوت ا ال مـمـا مـنك يشكو ويصيـح
ما ـذَا آخـ ـذٌ فَـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوق يديـه أو نصيـح؟

فلفظه عنده (قبيح) لكن مسلم بن الوليد، استثمره فأعاد إنتاجه تركيب جيد فقال:

تظَلم ا الُ والأعداءُ مِن يـدِهِ لازالَ للمال والأعداء ظَـلاما

والقسمان السابقان متقاربان، وما يفترق فيه هذا القسم عن السابق أن ا ع هنا أفـضل مـن ا ب ؛ أي أن ا ب دونه، ولكن من حيث القبح وليس من حيث خلوه من ا زالة. فمن الـضروري انسجام الصياغة مع ا ع .

وقد يعود قبح الصياغة هنا إ ا شو، فقول أ العتاهية مثلا [1]:

كأنـ ـها حسنـ ـها درة أخرجـ ـها اليـ ـم إ الساحل

لا يزيد نظره عن تشبيه ا رأة بالدرة بياضا وحسنا، وبقية البيت حشو، لكن بشار استطاع إيصال ا إ مستوى ا ع ، قوله [2]:

تلقَى بتسبيحة مِن حسـ ـن ما خلقَت وتستفز حشى الرائي بإرعـ ـاد

كأنـ ـها أُفْـ ـرِغَت قَشـ ـر لؤلـ ـؤة فكُـ ـل أَكْنـ ـافِـ ـها وجه رصاد

فما اعت ه ابن وكيع حشوا هو سبب القبح؛ لأنه يوهم بزيادة ليست فيه حقيقة، أمـ ـا ا قارنـ ـة بكامل نص بشار، فهي بعيدة. فهو لا يهتم إلا بعلاقة يتصورها ب البيـ ـت رغـ ـم اختلافهمـ ـا، واختلاف توجههما و هذا ا شبه به. و ير شطر أ العتاهية ما يضيف إ مع البيـ ـت؛ لأن إخراج اليم للدرة إ الساحل لا علاقة له بالتشبيه الذي استقل بالشطر الأول، ومن اعت ا عـ ـا قصود تاما الشطر الأول وليس إلا تشبيه ا رأة بالدرة ا سن.

2- السرقة أيضا تكون **بالتوليد**. ولنجمع ت هذا العنوان أربعة أوجه من وجوه السرقات كمـ ـا وردت تقسيم ابن وكيع:

- بتوليد مع **عكس ا ع الأصلي**؛ أي بنقله من الدلالة على ا جاء إ الدلالة على الثناء وا دح. كالأبيات ال دارت عن ا جاب قول البلاذري مثلا [3]:

----

(1) ا نصف، ص: 14.

(2) ا نصف، ص: 14. حشا: كتبت الأصل (حشى).

(3) ا نصف، ص: 15. وبيت البحتري ليس ديوانه.

قد يـ ـرفع ا رءُ اللئيم حجابـ ـه ضعة ودونَ العـ ـرف منه حجاب

فقد عكسه البحتري قوله:

وإن يحلْ دوننا ا جاب فلن تحجـ ـب عنا آلاؤه ونِـ ـعمـ ـه

وكأ ا يرد على السابق أو يصححه، ففي البيت الأول يرفع اللئيم ا جاب ا ادي عن قاصديه لكن حجابا معنويا نع عرفه عنهم، بينما نع ا جاب ا ادي البيت الثا وصول الناس إ ا مدوح لكن نعمه وعطاياه تصلهم، فانقلب ا جاء إ مدح رغم أن ا كونات الأساسية للمع واحدة.

ويوضح ابن طباطبا أن هذه ا يل العامة دف إ إخفاء ا سروق، يقول: " و تاج من سلك هذه السبيل إ إلطاف ا يلة وتدقيق النظر تناول ا عا واستعار ا وتلبيسها ح فى على نقادهـ ـا

والبصراء بها وينفرد بشهرها كأنه غ مسبوق إليها، فيستعملها معا ا أخوذة غ ا نس الـذي تناو ا منه، فإذا وجد معه لطيفا تشبيب أو غزل استعمله ا ـديح، وإن وجـده ا ـديح استعمله ا جاء، وإن وجده وصف ناقة أو فرس استعمله وصف الإنسان، وإن وجـده وصف إنسان استعمله وصف بيمة؛ فإن عكس ا عا على اختلاف وجوهها غ متعذر علـى من أحسن عكسها واستعما ا الأبواب ال تاج إليها "[1].

وقد ربط ابن طباطبا بـ هذا التصور وعمل الصباغ والصائغ اللذان يعيدان ما يصنعانه هيئة أخرى حـ لا يعرف. و ذا النوع من التوليد أمثلة كثـ ة، بل يورد ابن وكيع كيف يعيد ابن الرومي معه بالعكس، فيستعمله ا دح بعد كان أورده بعض أهاجيه، فقد قال يهجو[2]:

ما شئت من مـالٍ حِـمى يأوي إ عِـرضٍ مـباح

عكسه هو نفسه قوله دح :

هو ا رءُ أما مـالُه فمحلّل لِعافٍ، وأما عِرضـه فمحرم

وسيعود ابن وكيع إ التعليق على البيت الثا ا رآه من اختلاله.

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 77. وينظر للأخذ بالعكس الوساطة، ص: 206.

(2) ا نصف، ص: 15، وبيت ابن الرومي الأول ديوانه، 322/1. وبيته الثا فيه أيضا، 217/3.

- من التوليد أيضا **استخراج مع من مع احتذى عليه،** وإن فارق ما قصد به إليـه. فالـشاعر اللاحق يتجه إ غرض مباين لغرض السابق، لكنه يسلك مسلك سلفه الذي نبهه إ ا ع ، فقـد اشتق منه مع وظفه سياق مغاير وهدف تلف. فقول أ نواس إ ا هو ا مر[1]:

لا ينـزلُ الليلُ حيثُ حـلت فَـدهـر شـرابِـها نـهـار

لكنه متصل بقول البحتري الذي استخرج معناه من قول أ نواس السابق رغم أنه كان موقـف الغزل:

غَـاب دجـاها وأي ليـل يدجـو علينا وأنـت بـدر؟!

ومن فإن الفكرة نفسها تبدو ايدة لا تتعلق با وضوع نفسه ولا ترتبط به، يـث كـن استثمارها موقف تلف. فالليل لا ل بوجود ا مر، ولا ل أيضا ضور ا مـدوح، ومـن الواضح أن ا سالة هنا مرتبطة بالصورة وليس با ع ا رد.

وقد نقل أبو ام بنفس الطريقة من قول أ نواس ا مر أيضا [(2)]:

ِمن شـراب كأنه كل شيء يتمـ مخيـر أن يكونا

والـد منه وصف ا مدوح:

فَلو صـورت نفسك تـزِدها على ما فيك من كـرم الطّبـاع

فهذا توليد ع هو جديد ا دح، لكنه الأصل موجود غرض ا مر، فذلك أصله، ولذا يعتَ مبدعا للمع بل سارقا. فبلوغ الغاية الأما بالنسبة إ الناقد هو ا عـ الـذي تداولـه الشاعران، رغم أنه النص الأول يتعلق با مر، و الثا بكمال ا مدوح.

لكن التوليد هنا عملية **ويل**، تبدو متعلقة بالفكرة نفسها، لكنها التطبيق تتداخل مع الصياغة؛ أي:

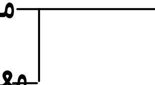
----

(1) ا نصف، ص: 16، والبيت ديوانه، ص: 146، بعبارة (قليل شرابا)، وبيـت البحتـري ديوانـه، 70/1، و كتاب الصناعت ، ص:219 أن أبا نواس عكس ا ع بعد أن أخذه من قيس بن ا طيم متغزلا:

قضى ا ح صـورها الـ ـ ـ ـ ـخالق ألا تـكِـنها السـدف

وأورد العسكري أمثلة كث ة عن هذه الطريقة التوليد والتحويل، ص: 220 وما بعدها.

(2) ا نصف، ص: 16. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 593، والرواية فيه (من سلاف كأ ا) وبيت أ ام ديوانه، ص: 356.



ـ ـويل ـ مع عكس ا ع السابق (من ا دح إ ا جـاء..)

ـ مع مغاير للمع السابق (من ا مر إ الغزل / ا مر إ ا دح..)

- وقد يولّد الشاعر **مع من نفس ا ع السابق**، لكنه يبدع تركيبا مغايـرا، وهذا نظر ابن وكيع " من أدل الأقسام على فطنة الشاعر؛ لأنه جرد لفظه من لفظ من أخذ منه " [(1)]، وكأن ا ال لدى الشاعر هنا أضيق ا كان عليه الأقسام الأخرى، من عكس ا ع أو توليد مع مغـاير؛ إذ يكون موقف صراع مع صورة ا ع الأصلي، ال كث ا ما د الشاعر صعوبة قيق انفصال تام عنها، بل إن مدار ال اعة كله عندهم كامن هذا ا طلب؛ أي التخلص من كل قرينة تش إ ا ع الأصلي.

فقول أ نواس بوب أعرض عنه بوجهه [(2)]:

يا قمرا ِللنـصف من شهرنا أبـدِي ضياء ِلـثَمان بـقِ

أصله من قول قيس بن ا طيـم:

تصدت لنا كالشمس ت غَمامة بدا حاجِب منها وضنت اجـب

فقد تصور ابن وكيع أن الإخفاء هنا هو ا ع ا ركزي النـص رغـم اخـتلاف الدلالـة والصورة، وللبيت معـ واحد، فا وصوف يقوم بعملية الإخفاء، فيبدو جزء منه كما القمـر ليلـة النصف، أو يبدو جزء منه كالشمس ت الغمامة، أما سائر التفاصيل وموقع الصورة الـسياق ودلالتهما على ربة الشاعر، فلا م ابن وكيع.

- وأشـد صعوبة من آلية التوليد السابقة، قيـام الشاعر أخذه " **بتوليد معان مستحسنات ألفاظ تلفات** " [3]، وقد " قلّ وجوده؛ لأنه من أحق ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكـد فيـه فكرته " [4].

----

(1) ا نصف، ص: 17.

(2) ا نصف، ص: 17. وبيت أ نواس ليس ديوانه. أما بيت قيس بن ا طيم فهو من مذهبته بلفظ (تبدت لنا)، ينظر: هرة أشعار العرب، لأ زيد القرشي، دار صادر، ودار ب وت، بـ وت، 1963، ص: 227. وطبقات الشعراء لابن سلام، ص: 10.

(3) ا نصف، ص:18. وينظر: بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 187 قال: و اه بعض النقاد: السلخ.

(4) ا نصف، ص: 18.

ولنأخذ مثالا ا قدمه، وهو قول الشاعر [1]:

كأن كؤوس الشرب والليل مظلم وجوه عذارى ملاحف سـود

فهو من قول ابن ا عتز:

وأرى الثـريا السماء كأنـها قَـدم تبـدت من ثياب حِـداد

ففي البيت الأول صورت كؤوس الشراب الليل كأ ا وجوه العذارى ا لاحف الـسود. أما الثا فصورت الثريا ليلا، كأ ا قدم ظهرت من خلل ثياب ا داد السوداء. وإذا ثنا عـن ا شترك بينهما أدركنا تصور ابن وكيع، فهو ظهور البياض السواد. فالكؤوس تظهر الظـلام مثل ظهور العذارى ا لاحف السود، وتبدو الثريا ليلا عند ابن ا عتز كقدم ظهرت خلل الثيـاب السود.

وقد أعاد هنا أمثلته بيت أ نواس السابق [2]:

لا ينــزلُ الليلُ حيثُ حــلت فَــدهــر شــرابِــها نــهــار

قال إن أبا نواس اشتق منه:

واسقِنيهــا من كُــمــيــت تــدع الليــلَ ــ ــارا

وكذلك قوله:

قال: ابغِ ا صباح قلت له اتـئِد حسبي وحسبك ضوؤهــا مصباحا

فسكبت منها الزجاجــة شربة كانــت له حـ الصباح صباحــ ــا

فهي " معان متقاربات، وألفاظ متناسبات، مولد بعضها من بعض ". وقد يبدو هذا النوع من الأخذ والتوليد متداخلا مع عمليات التحويل السابقة، وهذا صحيح، إلا أن الفــرق بينــهما يكمــن الاحتفاظ بنفس الغرض ونقل ا ع إ صياغات تلفة.

- -

(1) ا نصف، ص: 19. ونسبه ا قق إ ابن ا عتز، وليس البيت الأول ديوانــه، وأنــشده عبــد القــاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص: 84. وأما بيته الثا ففيه ، ص: 177.

(2) ا نصف، ص: 18، وقد سبق البيت، وهو ديوانه، ص: 146، بعبارة (قليل شرابا)، والبيت الثــا ديوانه أيضا، بلفظ (واشربنها من كميت)، ص: 245، وفيه أيضا البيتان الأخ ان، ص: 146.

3- وتضم ا موعة الثالثة **السرقة بالزيادة أو الإضافة**، ولا تتعلق بإبداع تركيب جديد كما مر ا موعة الثانية، بل باعتبار أفضلية أحد الشاعرين على الآخر الصياغة مع الاتفاق ا ع .

- فقد يرجح السارق على ا سروق منه **بزيادة لفظه على لفظه**. فحسان بن ثابت يقول [1]:

إن كنتِ كاذبةَ الذي حدثِتِ فنجوت منجى ا ارث بن هشام

ترك الأحبةَ أنْ يقاتلَ دونــهم ونجا برأس طِــمِــرةٍ ولجــام

سرقه أبو ام فقال:

و ا ابن خائنة البعولة لو ا هفْــهف الكَشــحين والآطــال

فا عنيان واحد، وكلا الشاعرين صور فارا من ا عركة ا على فرس قوي جيد. والفــرق بينــهما يكمن زيادة اللاحق فيما تعبـ ية تنقص السابق. ولذا تكون الأحقية ا ع لأ ام.

ومثله قول يل بثينة [2]:

أريد لأنسى ذكـرها فكأ ـا تمثـل ليلى على كل مرقـب

فقد أخذ منه كثـ قوله:

أريد لأنسى ذكـرها فكأ ـا تمثـل ليلى بكُـل سبيـل

فقد زاد على قول يل وقدم ا ع صياغة أفضل، رغم احتفاظه بأكثر ألفاظ البيت.

- وقد يرجح السارق **بزيادة أيضا، ولكن ا ع** ، زيادة تكون من امه. فا عا لا تلف.

ويقارن هنا ابن وكيع بـ قول أ حية النم ي [3]:

فألقت قناعا دونه الشمس واتـقت بأحسن موصولين: كـف ومِعصـم

وقول النابغة الذبيا :

سقطَ النـصيف و تردِ إسقاطَه فتنـاولتـه واتـقَـتنا باليـد

- -

(1) ا نصف، ص: 23. وينظر: أسامة بن منقذ: البديع، ص: 291. والبيت ديوان حسان، قيق: عبد. أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بـ وت، ط2(د.ت)، ص: 214. والطمرة: فرس كثـ ا ري. وبيـت أ ـام ديوانه، ص: 482، والآطال، ع إطل: الكشح وا صر.

(2) أشار السابقون إ أخذ كثـ البيت، ينظر: الأغا ، 96/8. وليس بيت يل ديوانه،دار بـ وت (د.ت).

(3) ا نصف، ص: 21. وأبو حية النم ي من ضرمي الدولتـ الأموية والعباسية، وبيته طبقات الـشعراء لابن ا عتز، قيق: عبد الستار فراج، دار ا عارف، مصر، ط2، ص: 146. وبيت النابغة ديوانه، ص: 96.

واستنتج أن النابغة يزد " على إخبارنا باتقائها بيدها، وزاد عليه أبو حية بقوله: (دونه الـشمس) وخ عن ا تقى بأحسن خ ، فاستحقه!" [1]. فابن وكيع يرى أن ا ع هـو ابتعـاد النقـاب أو سقوطه، و اولة ا رأة ستر وجهها، وهو موجود البيتـ ، بل إن صياغتهما تبدو جيدة، لكن أبـا نواس زاد ا ع بوصفه للكف وا عصم، وهي زيادة علها ابن وكيع من ام ا ع . ومن فإن أبا نواس يستحق ا ع رغم أنه اعتمد فيه على سلفه.

ويلاحظ أيضا أن أبا نواس حـ قال [2]:

جريت مع الصـبا طَلَـق ا ُموح وهان علـي مأثور القبيـ ـح

إ ا استعاد قول بشـار:

ولقد جريت مع ا وى طَلَـق ا وى انثنيـت فلم أجد مركضـا

ويرى أن " (طلق ا موح) أشعر من (طلق ا وى) ، و أنه (ارعوى و د مركضا) و م بيته ثان، يليق بالأول " [3]. فا قصود أن انطلاق ا موح أنسب وأليق للجري وبنية التـشبيه بالفرس، لكن ا هم نقده أنه تصور الشطر الثا من بيت أ نواس إضافة للمع ؛ فبينما استمر بشار تطوير الصورة ا ؤسسة الشطر الأول، خرج أبو نواس إ مع جزئي ثان، وهـو مـا اعت ه ابن وكيع زيادة وتكملة للمع سب له.

من هنا، فإن مدلول الإضافة لا يتعلق فقط بتغي التكوين الف فحسب، بل وكذلك بـا ع ، رغم أن الفكرة قد لا تكون صحيحة لاختلاف النص باختلاف سياقهما، واختلاف النظرة إليهما وتقييمهما. وبذا القسم من أقسام السرقات تنتهي الأنواع ال انبنت على ويل أو تغي أو إضافة شكلية أو معنوية على نصوص السابق.

---

(1) ا نصف، ص: 21.

(2) ا نصف، ص: 22. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 150، قد أورد ا رجـا الوسـاطة الأبيـات ومقابلها من شعر الأقيشر وشك نستها له لعدم مشابهتها شعره وأنـه ـدها ديوانـه، ص: 197، ورويت:

جريت مع الصـبا طَلْـق العتيق وهان علـي مأثور الفسـ ـوق

(3) ا نصف، ص: 22.

4- وكما قد يتوقع الباحث ا تتبع نطق ابن وكيع هذا التصنيف، تصور ناقدنا أيضا تلك ا الة ال لا إضافة فيها ولا توليد ولا إعادة تركيب، بل هي حالة **يساوي** فيها " الآخذ ا أخوذ منـه الكلام ح **لا يزيد نظام على نظام** " [1]. فقد تصور النقاد أنه من ا مكـن أن يتـداخل نـصان يتماثلان ا ع و الصياغة، ولا يرجح أحد ا عن الآخر.

ومن أمثلة ابن وكيع قول حسان [2]:

يغشـونَ ح ما تـهـر كلابهم لا يسألون عن السـواد الـمقبل

أخذه ا كمي فقال:

إ بيت حانٍ لا تـهـر كلابـه علـي ولا شون طُـول ِثوائي

فلا فرق بـ ا عنيـ (3)، ومنه فالأول " أحق به لأنه ابتدع والثا اتبع " (4). وقد طبق ذلك على قول ا تنـ مثلا (5):

مِلك تكـون كيف شاء كأ ا ـري بفَصل قضائـه ا قدور

فالشطر الأول نظر ابن وكيع من قول أ ام:

فَلَو صـورت نفسك تـزِدها على ما فيك من كـرم الطِّبـاع

والشطر الثا من قول ابن الرومي:

لَست تحتج بالزمان ولا ا قـ ـ ـ ـ ـ ـدورِ أنت الزمانُ وا قـدور

فابن الرومي جعله الزمان وا قدور، وهي زيادة، أما زيادة ا تنـ فهي عه معـ البيتـ بيت

- -

(1) ا نصف، ص: 19. ويبدو أن خطأ قد وقع؛ فقد أثبت ا قق رضوان الداية ما وجده ا خطوط، وهـو يتعلق وينطبق على الزيادة ا ع ، وأ ح ا امش ص:23 نقلا عن نضرة الإغريض إ الفصل الأصلي عـن التساوي، وهي الأمثلة نفسها الـ استعملها فيما نقله ا امش هنا، وسنشـ إليهما معا. وحول التساوي أيضا ينظر بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 213، والعسكري: كتاب الصناعتـ ، ص: 255.

(2) ا نصف، (ا امش) ص: 23. و ا ، ص: 25. وبيت حسان ديوانه، ص: 184. وبيت ا كمـي (أبو نواس) ديوانه: ص: 21، والرواية فيه (ولا ينكرن طول ثوائي).

(3) ا نصف، (ا امش) ص: 23. و ا ، ص: 25.

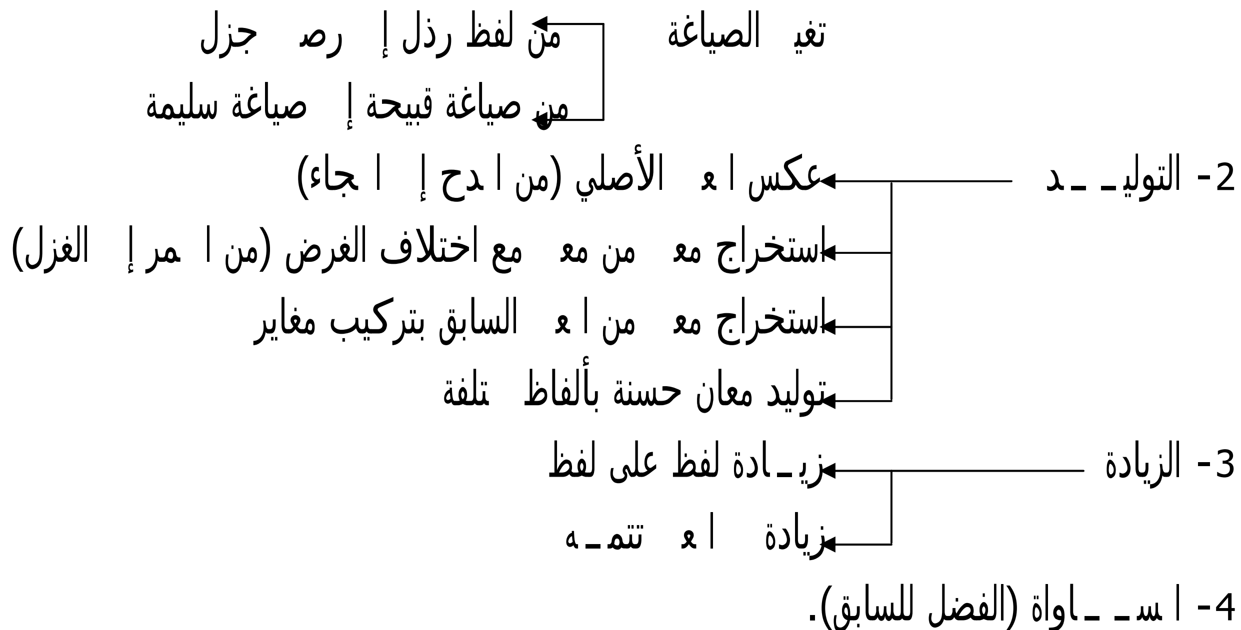
(4) ا نصف، (ا امش) ص: 19. وص: 317، 318.

(5) ا نصف، ص: 317. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 239/2. وبيت أ ام ديوانـه، ص: 356، أما بيت ابن الرومي ففي ديوانه، 28/2، وفيه (لست تعتلّ).

واحد، فتساويا، ورجحا عنه بالتقدم ؛لأن ا بدأ العام لابن وكيع أن هذه ا الة تقتـضي إنـصاف السابق وا كم بأحقيته ا ع .

هذه الوجوه العشرة هي ما اعتـ ه ابن وكيع صور السرقة ا قبولة (ا مودة)، وقد اعتـ هـا كذلك، لأ ا تستجيب للقاعدة الـ وضعها من حيث اشتراط إخفاؤها أو تضمـ الـنص ا ديـد إضافة تسوغ وتـ ر الأخذ، وتقنع الناقد بإسناد ا ع ا أخوذ للسارق. و كن تلخيصها وتنظيمها ا شجر التا :

1- إعادة التركيب ⟵ الإ از



وتقابل هذه الوجوه العشرة، وجوه عشرة أخرى من **السرقات ا ذمومة**، وهي - تقريبا - مقلوب الوجوه العشرة للسرقة ا مودة. غ أنه كن تنظيمها ثلاثة مستويات أو موعات:

1- **التركيب الناقص عن تركيب النص الأصلي أو السابق:**

- ومنه عكس الإ از؛ أي " **نقل اللفظ القص إ الطويل الك** "[1]، وهذا مضاد لقيمة الإ از البلاغية، ودليل قصر باع استيعاب ا ع تركيب أقل؛ لأن الإ از أبلغ وأفضل من التطويل.

----

(1) ا نصف، ص: 27. وينظر: كتاب الصناعت لأ هلال، ص: 252.

كقول مسلم بن الوليد [1]:

أقبلن رأدِ الضحـ ـاء بـ ـا يسترنَ وجه الشمسِ بالشمس

فقد أخذه الثا فقال:

وإذا الغزالةُ السماء تعرضت وبدا النهار لوقتـ ـه يترحـ ـل

أبدت لعـ ـ الشمس عينا مثلها تلقَى السماءَ ثل ما تستقبلُ

قال ابن وكيع: " ا ع صحيح، والكلام مليح، غ أنه تطويل وتضم ، والبيتان يعا نصف بيت مسلم " [2]. فهو لا يعترض على صحة ا ع أو سلامة التعب ، ولكنه يب أن البيت يعا نـ ـصف

بيت مسلم [3]، ونقل القصـ إ الطويل إذن " مذموم السرقة " [4]. فقد ذكر سابقا أنـواع السرقة ا مودة إ از ما كان طويلا.

وقد طبق ذلك على بيت ا تنـ مثلا [5]:

أميـر أميـر عليـه النـدى جـواد بخيـل بأن لا ـ ـودا

فقال إنه ملفق من بيتـ ؛ " أما أحد ا فقول أ ـام:

ألا إن النـدى أضحـى أمـ ا على مال الأميـر أ ا سيـن

وباقيه من قول البحتري:

وبخيـل بالعرض تصـدر منه جـمل النيـل عن جواد يـ ـل

----

(1) ا نصف، ص: 27. والبيتان ا ذكوران د ا قق ا نصف، و ا أيضا أسرار البلاغة لعبد القـاهر، ينقلهما عن ابن جـ دون عزو، ص: 293، ببعض التغيـ :

وإذا الغزالةُ السماء ترفّـعت وبدا النهار لوقتـه يترجـل

أبدت لوجه الشمس وجها مثله تلقَى السماءَ ثل ما تستقبلُ

(2) ا نصف، ص: 28.

(3) ا نصف، ص: 28.

(4) ا نصف، ص: 28.

(5) ا نصف، ص: 494. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 87/2.وبيت أ ام ديوانه، ص: 593، أما بيت البحتري فليس ديوانه، وأضاف ال قوقي إ مصادر ا صراع الأول قول النمري:

وقفت على حاليكما فإذا الندى عليك – أمـ ا ؤمنـ – أميـر

ولكنه استوـ الطويل ا وجز القليل " [1]. ونفهم من عبارة ابـن وكيـع أن النـصوص الـ يستحضرها الشاعر السابق ليست بالضرورة نصا واحدا، بل قد تتعدد، وهو ما عـ عنه بالتلفيق من بيتـ .

- وكذلك " **نقل الرصـ ا زل إ ا ستضعف الرذل** " [2]. وهو نقيض ما ينبغـي أن يـضيفه الآخذ على النص الأصلي أو السابق من قوة و اسك، بسبب ما لاحظه من ضعف بنيته. كقول الشاعر [3]:

ولقد قتلتـك با جاء فلم تمت إن الكلاب طويلـةُ الأعمار

مازال ينبح ليشـرف جاهدا كالكلب ينبح كاملَ الأقمار

فقد أخذه ابن طاهر، فقال [4]:

وقد قتلناك با جاء ولكِنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـك كلب مـعقف ذَنبه

" فجمع بـ قبح السرقة، وضعف العبارة، ولا حاجة لذكر التعقيف الذنب، لأنه غ دال علـى طول العمر، وهذا ظاهر " [5]. فابن وكيع يستنتج من العلاقة الـ تربط النص أ ما ع واحـد؛ ذلك أن امتناع ا وت بالقتل سببه ما قابله من ذكر طول عمر الكلاب الأبيات الأو ، ويقابلـه إذن النص اللاحق بالضرورة تعقيف الذنب، ولا صلة بـ طول العمر وهذا التعقيف.

فا فروض أن يـ ر الشاعر سرقته، ويلتمس عذر القبول، بتكوين تعب أفضل، ومن الواضح أن ابن وكيع يبحث عن دلالة أخرى لتعقيف الذنب النص تفيد امتناع ا وت، وليس بالـضرورة طول العمر.

وعند قول ا تنـ [6]:

----

(1) ا نصف، ص: 28، وهو نفس من مثال آخر من شعره، ص: 199.

(2) ا نصف، ص: 28. وينظر: كتاب الصناعت لأ هلال، ص: 251.

(3) ا نصف، ص: 28. نقل ا قق رضوان الداية عن ا ستطرف أنه لأ زيد العبادي.

(4) ا نصف، ص: 29. البيت ا وشح للمرزبا ، ص: 537، وفيه (قد التوى ذنبه).

(5) ا نصف، ص: 29.

(6) ا نصف، ص: 199. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 155/4. وبيت أ نواس ديوانـه، ص: 651.

أبـديـتِ مثلَ الذي أبديت من جزع و تـجِني الذي أجننت من أ

تبـ له أنه من قول أ نواس:

زعمتـم بأن البـين يحزنكـم، نعم سيحزنكم عِلمـي ولا مثلَ حزننا

لكنه حكم بأن " كلام أ الطيب جزالة تفضل أبا نواس، ورجح كلامه على كلامه، فهو أحق ا أخذ " [1]. فتركيب بيت أ نواس نظره أقرب إ التعبـ البسيط الضعيف، وبالتـا يفقـد ا ع ويستحقه عنه أبو الطيب، كما أشار أمثلة أخرى ثل هذه ا الات [2].

- ومن هذه الإساءة الأخذ أيضا، " **نقل ما حَسنت أوزانه وقوافيه إ ما قبحَ وثقُل على لسان راويه** "[3]؛ فا سألة هنا لا تتعلق طأ ا ع أو ا ب بل بإيقاع النص وموسيقاه؛ إذ نقـل مـن ا فيف إ الثقيل. فالشعر عنده - كما سبق – للطرب، والإخلال بإيقاع وزنه وألفاظـه يفـسد النص، وينقله إ مذهب غ مستحسن.

فقول أ نواس السهل السلس الشه [4]:

دع عنك لَومـي فإن اللّوم إغراء وداو بال كانت هي الداء

أفسده أبو ام بكلام " بكلام فيه صعود وحدور يصعب على راويه، ويقبح صدره وقوافيه "، ح قال:

قَـدك اتـئِد أربـيت الغـلَواء كَم تعذِلونَ وأنتم سـجـرائِـي

وقد لاحظ النقاد السابقون نفس ما لاحظه ابن وكيع على هذا ا طلع الشه لأ ام، وعابوه، لكن درس الآمدي بنية البيت وبين أن اقتران هذه الكلمات على هذا النحو هو مـا جعـل منـها متعسفة [5]. بل يبدو أن خصوم ا تن متفقة على هذا ا أخذ، ويقول الصاحب بن عباد عنه إنـه

- -

(1) ا نصف، ص: 199.

(2) ا نصف، ص: 295، 512،416...

(3) ا نصف، ص: 32.

(4) ا نصف، ص: 32. وبيت أ نواس ديوانه، ص:537، وبيت أ ام أيـضا ديوانـه، ص: 17. وسجراء: أصدقاء.

(5) الآمدي: ا وازنة، طبعة السيد أ د صقر، 470/1 وما بعدها، وينظر: عبد الفتاح لاشـ : ا ـصومات البلاغية والنقدية صنعة أ ام، ص: 72.

" رج ما يسرقه أقبح معرِض كخريدة ألبست عباءة، وعروس جليت مسوح " [1].

- ويتصل بالإيقاع أيضا " **نقل العذب من القوا إ ا ستكره ا ا** " [2]. ومن الصعب فـصل هذا القسم عن سابقه؛ إذ يتصلان معا بالإيقاع وعذوبة التركيب. بل إن تركيز ابن وكيـع علـى القيمة الإيقاعية والانسجام لغة النص علهما عنصرا واحدا.

فمن هذا القسم ما يلاحظ على الصورة ال انتهى إليها مع قول أ نواس ا مر [3]:

فتمـشت مفاصِـلهم كتمشـي البـرءِ السـقَم

فهو " أكثر ماء وأ باء من قول مسلم؛ إذ يقول" [4]:

تجري محبتها قلب عاشقها جري ا عافاة أعضاءِ منتكِس

ومدلول (ا اء والبهاء) مرتبط بالانسجام وعذوبة اللفظ والتركيب، وهو ما لاحظه على بنية بيـت مسلم، حيث يثقل إيقاع البيت بسبب وزنه، الاصطدام بألفـاظ ثقيلـة كا عافـاة والأعـضاء والانتكاس، وهو ما خلا منه بيت أ نواس؛ و ذا توصل ابن وكيع إ أن السابق أو من اللاحق ع تشبيه أثر تصاعد نشوة ا مر باا ء الداء، أو جسم السقيم.

ويدخل هذا القسم عنده، قول ا تنـ [5]:

وَ أ ْلـف جزء رأيـه زمـانه أقل جزيءٍ بعضـه الرأي أ ـع

فهو (ينظر) إ قول أ ام:

لو تراه يا أبا ا سـن قَمـرا أو على غصـن

كل جزء من اسنـه فيه أجزاء من الفتـ ـ ـن

----

(1) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء ا تنـ ، ص: 263.

(2) ا نصف، ص: 36.

(3) ا نصف، ص: 36. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 7.

(4) ا نصف، ص: 37.

(5) ا نصف، ص: 179. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح اا قوقي، 351/2.وبيتا أ ـام ديوانـه، ص: 776، بلفظ (الغصن)، وبـ البيتـ بيت:

قـمرا ألقت جواهـ ـره فـ ـؤادي جوهـ ـرا ـزن

ويضيف ابن وكيع عن بيت أ الطيب أنه " كلام ظاهر التعسف، بـ التخلف.. يدخل نقـل العذب من القوا إ ا ستكره ا ا ، وأبو ام أو ا قال " [1].

2- فسـ ـاد الأخذ:

- ومثله **إفساد الشاعر للمبـ وا ع معا** بعد أن كانا النص الأصلي جيدين:

فقول امريء القيس [2]:

أ تريا كلما جئـت طارقا وجدت با طِيبا وإن تطَـيبِ

يبقى أفضل من الصيغة ا ـديدة الـ أنشأها كثير ونقل إليها ا ع قوله:

فما روضة با َـزن معشِبة الربى يـمج الندى جثْجاثُها وعـرارها
بأطيب مِن أردان عـزةَ موهِنا وقد أُوقدت با َندل الرطب نارها

فقد نقل " ما حسن معناه ومبناه إ ما قبح مبناه ومعناه "، وامرؤ القيس " أتى ـا يعلـم وجوده البشر من وجود طيب ـن س الطيب؛ وجاء راده بيت حسن النظام، مـستو الأقسام " [3]، بينما أفسد ذلك كثـ " فطول وضمن، وقصر غاية التقصـ ..فـأخـ أن أردا ـا إذا تبخرت كالروضة طيبها، وذلك ما لا يعدم أسهكِ البشر جسما، وأقلهم تنظفا ".

فالشاعر لا يستحق ا ع هنا؛ لأنه أساء الأخذ، فكون نصا أساء فيه إ نص سابق كامل مبـ ومع ، و ابن وكيع يرفض نص السابق لأنه قصر بالتطويل ا كان موجزا كثيفا، ا ه إ نقـد ا ع أو الصورة من حيث الدلالة الذهنية، فا رأة طيبة الرائحة طبعا وخلقة دون ا اجة إ تطيـب أفضل؛ ذلك أن التطيب ـسن رائحة أسوأ الناس نظافة.

وقد أراد ابن وكيع أن يتقصى هذا ا ع ، فضرب مثالا آخر من قول الشاعر [4]:

ور ها أطيب من مِسكهـ ـا والطيب فيه ا سك والعنبـر

وقال بشـار:

----

(1) ا نصف، ص: 179.

(2) ا نصف، ص: 29. وبيت امريء القيس ديوانه، ص: 29. وبيتا كثـ عزة الشعر والـشعراء لابـن قتيبة، ص: 257.

(3) ا نصف، ص: 30.

(4) ا نصف، ص: 30. و البيت ا ذكور هو أحد بيتـ الصناعتـ ، لأ هلال، دون عزو، ص: 396.

وإذا أدنيـت منها بصـ ـلا غلب ا سك على ريح البصل

فهو " اللفظ الوضيع النا عن ع السميع " [1]؛ إذ قق متصورا ذهنيا أ ل، ولا مبـ أفضل.

- وقد طيء الشاعر وهو يعيد تركيب ا ع من جديد، **فيحذف من كلامه ما هو مـن امـه.**

ويوضح ذلك ابن وكيع [2] من خلال ا قارنة بـ قول امريء القيس:

نظَرت إليك بعينِ جازئةٍ حوراءَ حانيةٍ على طفـلِ

وقول ا سيب بن علس بعد أن أخذه:

نظَرت إليك بعينٍ جازئة ظلّ قَاردة من السـدر

يقول: " وما سن ء الوحشية ظل السدرة إلا ما ا غ ذلك. ولامريء القيس فـضل السبق وا ذق؛ وذلك لأنه قال (حوراء) فأفاد صفة، قال: (حانية على طفل) و حنوها علـى ولدها ما يكسب نظرها بـ وعها عليه وخوفها مع لا يوجد عند سكو ا وأمنها. فقد سرق ا ع ا سيب وحذف ما هو من ام الكلام "[3]. فا اه الوصف لدى امريء القيس إ نعت الظبية هو جزء من ا ع الذي أ له ا سيب، بينما اعت الانتقال إ وصف ا كان بيت ا سيب غ دال، ولا معادل ا سبق وصف امريء القيس.

ور ا أمكن التحفظ على نقد ابن وكيع لتضييقه على الشاعر وإ اله سياق النص، وقد وقف ا وقف نفسه من قول حسان بن ثابت[4]:

ونشربها فتتركنـا ملـوكا وأُسـدا ما ينهـنِهنـ ـا اللقاء

فهو من قول عنتـ ـرة:

فإذا سكـرت فإننـي مستهـلك ما وعِرضي وافِـر يـكلَـم
وإذا صحوت فما أُقصـر عن ندى وكما علمتِ شـمائلي وتكرمي

- -

(1) ا نصف، ص: 30.

(2) ا نصف، ص: 33. وبيت امريء القيس ديوانه ص: 130.والشطر الثا من بيت ا سيب بن علس اللسان (فرد) 1068/2، وقال: فاردة: متنحية، وجازئة: ظبية استغنت بالرطْب عن ا اء، 451/1 (جزأ).

(3) ا نصف، ص: 33. وقد أورد هنا أمثلة أخرى مهمة.

(4) ا نصف، ص: 33. وبيت حسان ديوانه، ص:19، وبيتا عنترة من معلقته، هرة أشعار العـرب، لأ زيد، ص: 166.

فقد " وفّى عنترة الصحو والسكر صفتيهما، وأفرد حسان الإخبار عن حال سكرهم دون صحوهم؛ فقبض ما هو من ام ا ع ، لأنه قد كن أن يظن ظان بم البخل وا إذا صحوا؛ لأن من شأن ا مر تسخية البخيل، وتشجيع ا بان "[1].

فقد تصور ابن وكيع أن ا ع سيختل إذا يتضمن وصفا للمرء حال الـصحو؛ ذالـك أن وجود بعض الفضائل حال السكر، وهو أمر طبيعي ملازم لأثر ا مر، قد يع خلو ا وصـوف منها حال الصحو، وبالتا فإن عدم الإشارة إ مكرمات حال الصحو هو نقصان ا ع .

- وقد يخطئ الشاعر أيضا إذا لجأ إلى السرقة بالعكس. **فيعكس ما كان ثناء، فيصير بالعكس هجاء.** كقول أبي نواس (2):

فهـو بالـمـال جـواد وهـو بالعِـرض شـحيح

عكسه ابن الرومي وأخطأ حين قال:

ما شئت من مال حِـمى يأوي إلى عِـرض مبـاح

فقد استعمل أبو نواس معنى الجود بالمال والامتناع عن التنازل عن بالعرض في المدح، ورأى ابن وكيع أن ابن الرومي أخذ فكرة اقتران المال والعرض في صورة شخص ما، ولكنه نقلها من المدح إلى الهجاء. ويعطينا مثالا آخر، وهو قول ابن أبي فنن (3):

سود الوجوه لئيمة أحسابـهـم قُطس الأنوف من الطراز الآخر

فقد أخذه من بيت حسان بعد أن عكس المعنى، وهو قوله:

بيض الوجوه كريمة أحسابـهم شـم الأنوف من الطراز الأول

---

(1) المنصف، ص: 33. وسماه ابن رشيق (العكس)، العمدة، 289/2.

(2) المنصف، ص: 31. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 169، وبيت ابن الرومي في ديوانه، 322/1.

(3) المنصف، ص: 31. وبيت ابن أبي فنن قبله:

ذهب الزمان برهط حسانَ الأولى كانت مناقبهم حديث الغابر

وبقيت فـي خلف تحل ضيوفهم منهم بمنـزلة اللـئيم الغادر

وهي أيضا في العمدة لابن رشيق 289/2 منسوبة لابن أبي قيس، وهو خطأ طباعة كما قال محقق المنـصف. وبيت حسان في ديوانه، ص: 184.

ويبدو أن تقييم مثل هذا الأخذ محل خلاف بين النقاد، فقد تقبله ابن رشيق وذهب إلى أن عـد ابن وكيع له من السرقات المعيبة يعود لقلة " تمييز منه أو غفلة عظيمة " (1).

3- الخطأ في آلية السرقـة:

- ومن أنواعه، أن يكون **النص الجديد أدنى من النص السابق**، فـالأول أرجـح منـه. وكـان المفروض- وهو الهدف من السرقة- إضافة شيء يستحق به السارق المعنى. فقد قصر الآخذ وأساء،

فلا يستحق ا ع ، بل يبقى لصاحبه؛ لأن القاعدة الأخذ أن يتجاوز الآخذ معيار ا ودة الـذي حدده النص السابق.

فقد بقي مثلا قول مسلم [2]:

أما ا جاءُ فَـدق عِرضك دونه وا دح عنك كما عِلمت جليـلُ
فاذهب فأنت عتيق عِرضـك إنه عِرض عـزِزت به وأنـت ذليلُ

أفضل من قول أ ام:

قال الناصحون وهو مقال: ذَم من كان جاهلا إطـراءُ
صدقوا، ا جاءِ رِفعةُ أقوا........مٍ طَغام، فليس عندي هجاءُ

فا ع عنده واحد، لكن بنية نص مسلم أقوى وأكثر اسكا، وصورته أدل على ا ط والاحتقـار. وا سألة هنا متعلقة بالصياغة، فقول ا تنـ [3]:

وقد وجِلت قلوب منك حتـى غدت أوجالُها فيها وجـ ـالا

مأخوذ من قول الشاعر:

وبسطت الرجاءَ وا وف حـ خافك ا وف وارتـجاك الرجاء

فالسابق " أحسن صنعة ا مع بـ الأضداد من ا وف والرجاء " [4]، كما أن تكرار أصـوات بعينها بيت ا تنـ أحدث عدم انسجام عبارته. ور ا كان أصل هذه القاعدة النقدية تقييم

----

(1) ابن رشيق: العمدة، 289/2.

(2) ا نصف، ص: 35. وبيت مسلم الأغا ، 333/18، وبيت أ ام ديوانه، ص: 787، وروايتـه (من كان خاملا).

(3) ا نصف، ص: 526، وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 346/3.

(4) ا نصف، ص: 526.

السرقات من مأثور ما أسسه بن علي ا نجم ملاحظته عن أخذ العتا من بشار و يل بأن ا ع " تعاوره شاعران سنان مقدمان وأحسنا فيه، فنازعهما إياه فأساء، وحق من أخذ مع وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حـ يستحقه، فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم التقصـ " [1].

- وكذلك " نقل ما يصح على التفتيش والانتقاد إلى تقصير وفساد " [2]؛ أي **نقل ما هـو رديء**. وهذا من أقبح الأقسام؛ إذ " ليس من التوفيق أن يسرق السارق ما قد عيب على السابق، فيحمـل عيب السرق، ويسرق معيبا " [3]. ومنه قول المتنبي [4]:

حتى يقولَ الناس: ماذا عاقـلا ويقول بيت المال: ماذا مسلـما

فأصله قول أبي نواس الذي عيب عليه:

جـ ـدت بالأموال حتـ ـى قـيل ما هـ ـذا صحيـ ـح

وقال أبو نواس أيضـا:

جـ ـدت بالأموال حتـ ـى جعلـ ـوه الناس حـمقـا

ويضيف ابن وكيع أنه " لا تسامح الناس أبا نواس وهو مطبوع لا يطيل في شعره تكرير نظـره، ولا كد فكره فكيف تسامح من لا تظهر له قصيدة إلا في الزمان الطويل في اللفظ المقصر أو المعـ القليل مبتدئا، فكيف مقتديا، وسابقا، فكيف سارقا " [5].

ويعد هذا من أهم ما أخذه ابن وكيع على المتنبي في سرقاته؛ أي أنه عنده [6] " لا يحقر شيئا، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع وهو في الأخذ كما قال ابن المعتز في العشق:

قلبه وثـ ـاب إلى ذَا و ذَا ليس يـرى شيئا فيأبـاه

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المرزباني: الموشح، ص: 451.

(2) المنصف، ص: 37.وينظر كتاب الصناعتين، ص: 255.

(3) المنصف، ص: 129.

(4) المنصف، ص: 129. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 149/4، وبيت أبي نواس أيضا في ديوانه، ص: 169، وبيته الثاني في ديوانه، ص: 464، برواية (جاد إبراهيم حتى).

(5) المنصف، ص: 130.

(6) المنصف، ص: 95. وبيتا ابن المعتز ليسا في ديوانه (دار بيروت).

يهيم بالحسن كما ينبغـي ويرحـم القبـح فيهـواه ".

- ومنه القسم العاشر والأخير، ويتعلق **بأخذ " اللفظ المدّعى هو ومعناه معا "**، وعده " من أقـبح أقسام السرقات، وأدناها، وأشنعها" [1]. فالسرقة يبررها في تصورهم النقدي ضيق المجال على الشاعر المحدث، فتغتفر للشاعر إذا خفيت، وتضمنت إضافة تعطيه حقا في المعنى، لكن محض الأخـذ دون

أي تغيير لا يبقي للشاعر أي فضل، فيوجب عليه المذمة؛ لأنه أخذ تام[2] وسرقة بارزة فاضحة[3]. وقد قدم ابن وكيع عدة أمثلة مثل ما وقع بين امريء القيس وطرفة وقد سبق، وكذلك بقول جميل[4]:

إذا قلت: ما بي يا بثينة قاتلي   من الحب، قالت: ثابت ويزيد

فقد أخذه من قول الحطيئة:

إذا حدثت أن الذي بي قاتلي   من الحب، قالت: ثابت ويزيد

ومنه أيضا قول المتنبي[5]:

كأن بنات نعش في ذراها   خرائد سافرات في حداد

فهو نفسه قول أبي العباس الناشيء:

كأن محجلات الدهم فيه   خرائد سافِرات في حداد

وكل هذا أحق بنعته بالسرقة، وكذلك قول المتنبي[6]:

وإني لتغنيني من الماء نغبة   وأصبِر عنه مثل ما تصبر الربد

أخذه من قول مروان بن أبي حفصة:

----

(1) المنصف، ص: 38، وص: 406.

(2) المنصف، ص: 235-249.

(3) المنصف، ص: 253

(4) المنصف، ص: 39. وبيت جميل في ديوانه، ص:30، وبيت الحطيئة أيضا في ديوانه، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1993/1، ص: 74.

(5) المنصف، ص: 245-146. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 76/2،

(6) المنصف، ص:611. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 95/1، والنغبة: الجرعة من الماء، والربد: النعام.

وإني لتغنيني من الماء نغبة   وأصبر عنه مثل صبر الأباعر

وهي " سرقة توجب القطع "[1]؛ إذ أن الشاعر أخل بشروط الأخذ، ولم يفعل سوى السطو على المبنى والمعنى معا، فنصه لا ينسجم مع مفهوم الإبداع الذي أقره نقاد القرن الرابع في ظل أزمة

الشاعر ا دث إعفائهم له من خلق ما هو غ موجود، وتقبلوا منه ويرا ع السابق وإعـادة صياغته.

هذه الأقسام جعلها ابن وكيع صورا للسرقة ا ذمومة غ ا قبولة؛ وبالتا يستحق صاحبها لقب السارق، وتسحب منه كل فضيلة لفراغها من كل إبداع. فهي لا تنسجم مع شروط الأخـذ وقواعده. و كن تلخيصها وتنظيمها ا شجر التا :

1- تركيب ناقص عن التركيب السابق
- التطويـل
- نقل التعب من جزل إ رذل
- نقل النص من قواف وأوزان حسنة إ أخرى ثقيلة
- نقل النص من عذب القوا إ ا ستكره ا ا

2- فسـ ـاد الأخذ
- إفساد ا ع وا ب معا
- حذف جزء ضروري من الكلام
- عكس ما كان ثناء فيص هجاء

3- ا طـأ آليـة السرقة
- إنتاج نص جديد أد من السابق
- نقـ ـل الرديء
- أخذ اللفظ وا ع معا

هذه الوجوه العشرة تلخص أنواع السرقات، بدأ با ابن وكيع القـسم النظـري هيـدا لتطبيقها على شعر ا تن ، وا لاحظ أ ا موعها لا تسمح للشاعر اللاحق باستحقاق ا عـ إلا حالات يس ة، خاصة وأن ابن وكيع يعتمد التقييم وا كم على إبقاء الأولوية للسابق بوصفه مبتدعا، كما أنه يقابل إضافات اللاحق زايا نص السابق، فتذهب عندئذ قيمة إضافة اللاحق، ولا سب له؛ أي أن هذه القواعد النهاية موضوعة أصلا لتفضيل الـنص الأصـلي علـى الـنص الطاريء. ومن ا هم الوقوف عند منهجه تطبيقها على شعر ا تن .

----

(1) ا نصف، ص: 246، و610.

منهج ابن وكيع والتطبيق على شعر ا تن

ر ا كان من الملائم باديء ذي بدء أن اول سس (منهج) ابن وكيع نقد شعر ا تـ ـ نقدا قائما على دراسة السرقات. وقد سبق أن لاحظنا أن نقده يقتصر على تتبع الـ سرقات، و صر نفسه فيها، وليس ذلك -كما صرح به ابن وكيع نفسه- مظهرا من مظاهر تطور منـ ـهجي، بل لقد ء عنه بعبارات هي أقرب إ الدوافع الأصلية ال حدت به إ تأليف الكتـ ـاب؛ مثـ ـل ا وف من اعتقاد القاريء المؤلف تقص ا أو غفلة أو جهلا [1].

فقد حاول الا اه إ مسح ديوان ا تن مسحا شاملا، فالرغبة إثبات تقص ا تن دفعتـ ـه إ عدم الاكتفاء بأمثلة كما فعل الصاحب بن عباد أو ا ا ي، بل إنه يتخذ مظهر من يقدم عمـ ـلا موضوعيا؛ لعدم اتصافه بالانتقائية. و ولية الدراسة وا سح سدت ناحيتا ؛ **درس نص ديوان ا تن كله، والتعرض وانب النص ا ختلفة؛** معنوية أو بلاغية أو لغوية أو متعلقـ ـة بالـ ـسرقات. و كن أن نسجل طبيعة هذا البحث، فهو **دراسة نصية** بالدرجة الأو ، ع أ ا لا تتعلق بشخصية ا تن أو أطوار حياته، بل اقتصر النقد فيها على التعامل مع النص فحسب، هو دراسـ ـة تراعـ ـي **البعد التار ي والتطوري** تناول القصائد.

و ذا اعتمد الترتيب التار ي للقصائد، فبدأ بأول شعر قاله [2]، وانتبه إ أن بعض شعره قـ ـد يكون من طور التدريب والتمرين؛ أي الصبا [3]؛ ا يع الاهتمام بعنصر الاخـ ـتلاف شـ ـعر الشاعر الواحد، كما أنه يع كذلك أن ا كم عليه أو على النص يبقى نسبيا، تلف من طور إ طور، ومن مرحلة إ أخرى.

فابن وكيع حدد منذ البداية وجهة نظره ال آمن با، انطلاقا من هذا التفاوت الذي اعتقده شعر ا تن ، وعلى أساسه حدد مكانته تاريخ الشاعر العر ككل، فهو فاضل، وشـ ـاعر يـ ـد، وبليغ سديـ ـد، " ليس شعره بالصعب ا تكلف، ولا الليـ ـن ا ستضعف، بل هو ب الرقة وا زالة،

- -

(1) ا نصف، ص: 85.

(2) ا نصف، ص: 88، و249. ويش إ ما سقط عن الراوي، ص: 96، وما خلت منه نـ ـسخة ديـ ـوان ا تن ال اعتمدها، ص: 93.

(3) ا نصف، ص: 249.

وفوق التقص ودون الإطالة، كث الفصول قليلُ الفضول. ولكنه بعد هذا لا يستحق التقد علـ ـى من هو أقدم منه عصرا، وأحسن شعرا، كأ ام، والبحتري، وأشباههما " [1].

ولذا، فإن منهجه يبدو تلفا عن منهج شراح النصوص؛ لا اهه أكثـر إ   عنـصر النقـد والتحليل   البحث، رغم وجود عنصر الشرح والتفسـ   كثـ من الأحيان   تطبيقاتـه، فقـد سارت دراسته   نسقها العام وفق خطوات تكاد تكون ثابتة:

- يورد النص ا ستهدف، وهو بيت من قصيدة حسب ترتيبه فيها، وأحيانا بيتان.
- يقدم وصفا عاما له غالبا، وقد يؤصله رواية،   أول نقده أو   آخره.
- يبدأ بنقد خلله معـ أو مبـ أو معا، ويناقش آراء غـ ه أو ما يتوقعه من اعتراضات.
- يذكر الأبيات السابقة الـ يعتقد أ ا الأصل ا سروق منه.
- يـ ر حكمه، بإبراز وجه السرقة ونوعها طبقا للأقسام الـ حددها سابقا   ا زء النظري، و دد كذلك قيمة النص الفنية.

لكن هذه ا طوات لا ضر دائما بل تلف من نص إ آخر؛ ولذا فـإن تدخلاتـه متنوعـة و تلفة، حسب العناصر الـ يركز عليها   نقده، ومن   تلف تدخلاته حجما. و كن أن نقف عند أمثلة من تطبيقاته على ا تنـ :

أ- فقد تصر ليله إ   أبسط الصور، فلا يتجاوز الاشارة إ   مصدر ا عـ الذي أخذه منه ا تنـ ، و اذجه كثـ ة، منها مثلا، وقال ا تنـ [2]:

جـواب مسائلي: أَلَــه نظِـ ؟   ((ولاَ لك   سؤالك لا، ألاَ لا))

أخذه من قول ا عتز بـا :

قَال العشائر: هل بصرت ثلـه   أم هل عت به؟ فقلت: ألا لا

فلم يتعد ملاحظة السرقة وإيراد الأصل الذي أخذ منه.

ب- وقد يكتفي جرد دراسة النص بإ ـاز دون الاحالة أو الاشارة إ   السرقة، كما فعل عند قول

- -

(1) ا نصف، ص: 2.

(2) ا نصف، ص: 525. وبيت ا تنـ   ديوانه بشرح الـ قوقي، 364/3. وبيت ا عتز بـا   أعثر عليه و يشر ا قق إليه.

ا تنـ [1]:

بـدر فتـى لو كان من سـؤاله   يوما تـوفر حظـه من مالـه

" هذه مبالغة أغرب فيها، ولكن فيها مطعن؛ وكان ب أن يشترط تغ ه عن خلقه السخاء خ يتوفر حظه من ماله؛ وإلا فإن كان سخاؤه معه باقيا فالنصيب ا اصل له من ماله دون الأصل الذي فرقه سخاؤه، فكيف يوفر عليه بعض ماله، وسخاؤه متلف كله ".

فلم يدل على مصدر ا ع ، لكنه ا ه إ تقييم البيت؛ فهو نص مث ملفت للانتباه اعتمد مبالغة جيدة، لكنه لاحظ فيه - حسب تقديره - مطعنا، اهتم بشرحه وإبراز وجه خلله.

ج- ويتجه ابن وكيع أحيانا إ ديد السرقة ونوعها طبقا لتقسيمه، وتقييم النص، كتعليقه علـى قول ا تنـ (2):

كأن الفجر حِب مستـزار يراعي من دجـنـتِه رقيبـا

قال ابن ا عتز:

ليلة ما راء فيها سوى شبه النجوم بأع الرقبـاء

" وهذا من استخراج مع من مع احتذى عليه، وإن فارق ما قصد إليه. ولفظ ا تنـ أرجح لأنـه ا ذكر ا بيب ذكر الرقيب ".

فما تضمنه نقده لا يتجاوز ديد نوع السرقة، وكأنه يرى ذلك كافيا ديد مستوى النص، انتهى إ ا كم بناء على موازنة بـ النصـ كما يفهم.

د- و كث من الأحيان يتوسع ابن وكيع دراسته للنص، و مناقشة آراء ا فسرين أو مناقـشة الاعتراضات الـ يتوقعها، سواء تعلقـت با ع وفهمه وتأويـله، أو بصحة مة الأخذ و ديد

----

(1) ا نصف، ص: 554. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 365/3. ومن الواضح أن ابن وكيع قـد اشتط حكمه على البيت؛ إذ صرح بإعجابه لكنه راح اول إ اد مطعن فيه. فلو كان ا مدوح أحد السائل لكان حظه جيدا من ماله، فالسائل عنده مقدم على نفسه دائما، وماله للجود فقط، وما ذكره ابن وكيع مـن اشتراط تغ الانسان ليستقيم ا ع ، هو نقل للنص من مستواه الفـ إ الكلام العادي، ولو فعل ذلـك ا تـنـ لاعت ه بيتا فارغا؛ لأنه جاء ع مبتذل.

(2) ا نصف، ص: 608. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 266/1. وليس بيت ابن ا عتز ديوانـه، (دار بـ وت)، ويوجد ما يشبهه، ص: 19.

مصدره، أو ستوى النص الفـ ، مثل وقوفه عند قول ا تنـ (1):

وكلما لقي الدينار صاحبـه مـلكِه افترقـا من قبل يصطحبا

هذا يدل على أن الممدوح لا تجتمع عنده مال يجود به جملة إنما يفرق دينارا دينـارا، لأن الـدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة، والعجيب أنه خبر بلقاء الدينار للدينار وسماه صاحبا وأعلـم بـافتراق يتقدم الصحبة، وكيف يسمى صاحبا من لم يصحب؟ وكيف يجمع اللقاء والفراق في حال واحدة؟ وأصح من هذا قول مسلم:

تأبى البدور فتنفيـها صنائـعه وما يدنس منها كف منتقـد

لا يعرف المال إلا عند نافـلة ويوم يجمعـه للنهب والبـدد

وواهب البدور المجتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار، وقد دل بقوله: لا يدنس منـها كـف منتقد لأنه إنما يأمر بنقدها لتخيرها، وهي عند مجيئها توهب، فلا معنى لنقده، وزاد إبانة بقولـه: لا يعرف المال إلا عند نافلة. وذكر أنه يجمعه ليبدده، فيذهب إلى معنى قول ابن الجهم:

ولا يجمع الأموالَ إلا لبذلِهـا كما لا تساق الهَدي إلا إلى النحـر

وقال النضر بن جؤية:

قالت طَريفةُ ما تبقى دراهمنـا وما بنا سـرف فيها ولا خـرق

إنا إذا اجتمعت يوما دراهمُـنا ظلت إلى طرق المعروف تستبـق

فذكر اجتماعا يقع بعده تفريق، وذكر أنها تستبق إلى طرق المعروف؛ فاحتاط؛ لأنها قد تنصرف في تبذير أو شهوة محرمة. ولم يحتط أبو الطيب، فكلام ابن جؤية أرجح.

فإن قال قائل: قد قال بعد هذا:

ما يسكن الدرهم المنقوش صـرتنا إلا يـمر عليها ثم ينطلـــق

قيل له: قد خبر عن الدرهم أنه قد يسكن صرته فقد قارب معنى أبي الطيب، لأنه يريد الجنس؛ لقول العرب: (قل الدينار والدرهم في أيدي الناس). فيكتفى بالواحد الدليل على جنسه من الجمع، فهذا مراده. فإن قال قائل: كيف يكثر عندهم ما ليس في صرته؟ قيل لهم: جمع المال في الصرار يصلـح

----

(1) المنصف، ص: 396. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 244/1. وأما أبيات النضر بـن جؤيـة، فأوردها البرقوقي نقلا عن الواحدي مع بيتين آخرين بترتيب مغاير.

للاقتناء، وإنما يريد أن المال إذا جاءهم فرقوه لوقته قبل ذلك ".

ويكشف هذا المقطع الصورة العامة لأسلوبه في النقد، المبني على مراحل يمكن تصورها كما يلي:

ـديد النص ← البيت.

تأويل النص ← **قراءة ابن وكيع**: ا ـمدوح لا ـتمع عنده مال فيعطيه ـلة، بل يفرقه دينارا دينارا؛ لأن الدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة.

← **خلل ا ـع والتعبـ :**

كيف ـ يصطحبا و ـاها صحبة؟

كيف يفترقان ويلتقيان ـ حال واحدة؟

← **مقارنتة النص بأصوله الـ أخذ منها، وبيان أفضليتها:**

نص (1) ـسلم بن الوليد:

واهب البدور ا ـتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار.

توهب عند ـيئها فهي لا تنتقد ولا تتخـ .

لا يعرف ا ـال إلا عند نافلة؛ أي أنه ـمعه ليبدده.

نص (2) لعلي بن ا ـهم:

هو ما قصده مسلم ـ آخر معانيه (ا ـمع للتفريق).

نص (3) للنضر بن جؤية:

ذكر أن الاجتماع يكون بعد التفريق.

بـ أ ـا تستبق إ ـ طرق ا ـعروف، وهو احتياط خلا منه شعر ا ـتنـ فقد تذهب الأموال لغـ ا ـعروف.

الاعتراضات والرد عليها:

← **الرد على الاعتراض الأول:**

البيت ا ـوا ـ لابن جؤية ـتلف عن مع ـ ا ـتنـ ؛ إذ ذكر أن الدرهم قد يسكن صرته.

← **الرد على الاعتراض الثا :**

كيف يكثر ماليس مصرورا؟ ـع ا ـال ـ الصرار للاقتناء، بينما هم يفرقونه.

فا ـستويات الأساسية ـ نقده هي:

- **مستوى الفهم والتأويل أوالتحليل**

- **مستوى البحث عن الأصل ا سروق**
- **مستوى ا كم أو التقييم**

وقد تتداخل أحيانا، فيكون عنصر ا كم متضمنا مستوى الفهم والتأويل؛ كما هـو ا ثـال السابق (ب) مدح بدر. أو يتضمن ديد نوع السرقة وا كم فقط مع ت يره كما هو ا ثـال الثالث (ج).

ورغم ذلك تبقى مة السرقة هي القضية ا ركزية النقد الذي دار حول شعر ا تن ، ومن ا هم الوقوف عند قول القاضي ا رجا موجها كلامه إ خصوم ا تـن ، ملخـصا تـصورهم للقضية: " ورأيتك وأصحابك أ يتم منازعة خصمكم على ادعاء السرق؛ فقال قائلكم: ما يسلم له بيت، ولا لص من معانيه مع ؛ وما هو إلا ليث مغ ، أو سارق تلس" [1]، فقد جعله نقـاده كما يقول إحسان عباس " لصا كب ا " [2]. ومن هنا تركيزهم على الأخذ الذي يكن التشريع النقدي العام عندهم جر ة ك ى بل وسيلة للإبداع، ولكنه حالة ا تن ول إ مة ونقيصة، اجتهدوا وحرصوا على إثبا ا للغض منه.

وقد حدد ابن وكيع - نظريا- منذ البداية، ا بادئ العامة ال ستحكم دراسـته لـسرقات ا تن [3]:

أ- التزام ا وضوعية، والإقناع بالدليل.

ب- عدم ضمان إيراد يع سرقاته، بل يقتصر فقط على ما بلغه علمه مـن مـأخوذه؛ أي عـدم اعتباره كل كلامه مسلوبا " ولا كل فضله مغصوب. وإذا جاء البيت يبلغ من أين أخذه ـا يستحسن سلمته إليه، ح يوجد له استخراج سرقة " [4]. فرغم أن منهجه يقوم على ا سح الشامل

----

(1) ا رجا : الوساطة، ص: 178.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص:39.

(3) ا نصف، ص: 48.

(4) ا نصف، ص: 48.

لنص الديوان، إلا أنه لا يرى الامكان إعادة كل أبياته إ مظا ا الأصلية:

- نظرا لنسبية معرفة الانسان واطلاعه على النصوص السابقة.

- لأن شعره ليس كله مسروقا.

ج- اعتمـاد " شرح ما أخذه أبو الطيب ولا أشرح [يقول] إلا ما يقع فيه ا ﻌ " [(1)]؛ أي أن غاية الناقد الذي يدرس السرقات تتجه إ الأبيات ا همة ال أدت دورا هاما تأسيس مكانة الشاعر، وصنع م لته، ومكنته من التفوق والتقدم. وقد تكون هذه الفكرة مرتبطـة باسـتراتيجية النقـاد ا صوم؛ أي اهتمامهم بالعيون فقط؛ لأن إسقاطها من شعر ا تنـ بإثبات سرقتها هو إلغاء لقدرتـه الابداعية أساسا.

د- عدم الاهتمام " بالأبيات الفارغات، وا عا ا كررات ا رددات " [(2)]، فيورد شيئا قليلا منـها خوفا من اعتقاد غفلته عنها، أو جهله بـا. وهذه الفكرة نتيجة للمسلك السابق؛ لأن مكانة الشاعر تقم على ا عا العادية أو العامة ا شتركة، بل على ا يد منها. لكن ابن وكيع لا يهملها، خوفا من سقوط مكانته هو كناقد، فهي مرتبطة إذن بإبراز الكفاءة النقدية، وكذلك لأن ا تنـ نظـره " لا قر شيئا، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع.. فيجب علينا الاهتمام ا اهتم به " [(3)].

ومنهجه دراسة هذه السرقات يقوم على إيراد شعر أ الطيب، ليل سرقته و ديـد نوعها وأصو ا الذي أخذت منه، وكل ذلك مع ا كم على طبيعة ومستوى الأخذ (الأحقيـة ا ﻌ). لكننا دراسة ا صطلحات ال انب عليها خطابه تطبيقاته، نلقى عددا مـن ا فـاهيم وا صطلحات تلف عما قرره أنواعها سابقا. ور ا كان سن قبل أن نعرض ا أن نـشـ إ نقطتـ هامتـ :

- تتعلق الأو بإ ان ابن وكيع وكثـ من النقاد القدامى، تمية تداخل النصوص أو السرقة كمـا أ وها، فهو ما ، ولن يسلم منه شاعر.

- وتتعلق الثانية لاحظـة القاضي ا رجا ال وردت على لسانه وهو اطب صديقه أو قارئه،

---

(1) ا نصف، ص: 85.

(2) ا نصف، ص: 85-87-88.

(3) ا نصف، ص: 95.

وال ينبهه فيها إ [1] " أنك لست تـعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حـ يز بـ أصنافه وأقسامه، و يط علما برتبه ومنازله، فتفصل بـ السرق والغصب، وبـ الاغـارة والاخـتلاس، وتعرف الا ام من الملاحظة، وتفرق بـ ا شترك..".

فقد لاحظ القدماء الصلة الوثيقة الـ تلتقي نقطة منها موعة من النصوص، وبالتا فـإن العلاقة بينها طبيعية ومعقدة نفس الوقت، ولذلك نبه ابن وكيع مرارا إ دور عنـصر الفكـر والتأمل الكشف عن السرقة، لكن الظاهرة تتجاوز أحيانا ما قرروه من مصطلحات وقواعـد؛ بسبب تعقد واتساع تلك العلاقة بـ النصوص، بل إن بلوغ مرتبة ا هبذ أو النقد موقوفـة علـى كفاءة التمييز بـ أنواع هذه العلاقة ودرجا ا كما أوضح ا رجا .

فإذا عدنا إ اللغة النقدية خطاب ابن وكيع، فإننا د عبارات أو (مصطلحات) أخرى:

- الأخذ (مأخوذ من ..):

قال عن بيـ ا تنـ [2]:

"بِأ مـن وددته فافترقنا وقضى ا ُ بعد ذاك اجتماعا
وافترقنا حولاً فلما التقيـنا كانَ تسليمـه علَـي وداعا

البيت الأول هو الفارغ الذي قلت لا ألتمس له استخراج سرقة، والبيت الثا هو بيت ا ع ، وهو مأخوذ من قول أ ا سن جحظة، أنشدنيه أ ر ه ا :

زائـر نـم عليه حسـنه كيف في الليلُ بـدرا طلعا
راقب العقلة حـ أمكَنت ورعى ا ارس حـ هـجعا
ركِب الأهوالَ زورته ما سلـم حـ ودعـ ـا "

ولكنه كثـ من الأحيان الـ يستعمل فيها هذه اللفظة، يتبعها بشرح نوع الأخذ؛ فا ثال السابق من نوع ا ساواة، ولكنه يكتفي أحيانا أخرى بكلمة الأخذ أو ما يشتق منها [3].

- -

(1) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 183.

(2) ا نصف، ص: 88. كذا (العقلة) و طبعة ا نصف بتحقيق مد يوسف م (الغفلة). وبيتـا ا تـنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 21/3، وبشرح العكـ ي، 279/2، وأوردا البيت الأخـ من أبيات جحظة ونسباه إ علي بن جبلة العكوك.

(3) تنظر أمثلة كثـ ة ا نصف، ص: 91-97-100-106-108-109-119-121-123...

- ا ع ا ستعمل أو ا تداول:

وترد أحيانا، ودون توضيح لنوع السرقة، بل هي رد إشارة إ أن ا ع متداول وأن أمثلته كث ة، وأن البحث عن أصله غ د. فهو يعلق على قول ا تن [1]:

كم قتيلٍ كما قُتِلت شهيـد لبياض الطـلى وورِدِ ا دود

بأنه " لايطلب منه استخراج سرقة لأن معناه متداول ".

أو كتعليقه على قول ا تن [2]:

ا عت به سـمعت بواحد ورأيته فرأيت منه خـميسا

بأنه " مع متداول ولفظ متناقل ". ور ا تكون هذه العبارة غامضة؛ إذ قد يفهم منـها أن ا عـ يدخل فيما هو مشترك عام لا تصح معه مة السرقة، لكن مقصد ابن وكيع غ ذلك، و ذا رأيناه يتبع ملاحظته هذه كث من الأحيان بإيراد بعض الأمثلة من نصوص السابقة ليـب أن ا عـ مسروق؛ فهي لا تع ا شترك العام إذن، بل وجود ا غ عند السابقة .

- الأصل (أصله من..):

وهذه ا لاحظة تشبه عبارته الأو (الأخذ من)؛ لأ ا تتعلق صدر ا ع . و نها تلف عنها قليلا عمومها، فقد قال مثلا عن بيت ا تن [3]:

إذا قيل رِفقا قال: للحِـلم موضع وحِلم الف غ موضعه جهـ ـلُ

إن أصله من قول الأول:

وبعض ا ـ ـلمِ عند ا هـ ـ ـ ـ ـ ـل بالـذّلـة إذعـ ـانُ

- الشبه وا ثلية (يشبه قول..):

ويتردد كث ا ملاحظاته قوله إن النص يشبه أو مثل، لنأخذ مثالا قوله عن بيت ا تن [4]:

يا وجـه داهيـةَ الذي لَولاك ما أكلَ الضنى جسدي ورض الأعظُمـ ـا

- -

(1) ا نصف، ص: 144. ومثله ص: 241-206-177. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 38/2.

(2) ا نصف، ص: 268. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 307/2.

(3) ا نصف، ص: 221. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 305/3. والبيت ا ذكور للفند الزمـا ، ينظر الأغا ، 252/23.

(4) ا نصف، ص: 122. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 144/4.

قال إنه يشبه قول ا بزرزي:

وحق ا وى إ أحِس من ا وى على كبدي جمرا و أعظُمي رض ـا

وترد أحيانا بكاف التشبيه [1]، أو بلفظ مثل [2]. وليس العبارة هنا تفصيل للحكم، إ ـا ـرد اولة للربط ب النص ، ور ا كان السبب خفاء العلاقة بينهما، أو بساطتها كما هـو هـذا ا ثال، فالصلة الواضحة ب البيت هي ا وى الذي يرض الأعظم، وقد لا يكون ذلك كافيـا نظر نقاد آخرين للدلالة على الأخذ.

- الاحتذاء (احتذى):

ولا ترد هذه العبارة كث ا نقده، فا تن قوله [3]:

وذَرن ـي وإياه وطِرفـي وذابِـلي نكُن واحدا يلقى الورى وانظُرنْ فعلي

فقد احتذى فيه قول مسلم بن الوليد:

كِلي إ النصل عزمي ومِقْـو وكَري وأسـد الغاب تخطُر دو

وقد كان ا ا ي هو الآخر قليل الاستعمال ا [4]. ور ا كانت قلة استعمال ابن وكيع ا تعود إ إحساسه بعدم دلالة الاحتذاء على السرقة مباشرة؛ إذ قد تدل على رد التأثر. و ذا استعملها ا تن حـ اعترف بالأخذ سياق دفاعه عن نفسه و نب لفظ الأخذ أو السرقة، فقـال للحـا ي [5]: "فاحتذيت مع ومعني وثلاثة لأ نواس، وهو إمام ا دث ، فكان ماذا؟ ". فهي أقل دلالة علـى السرقة من غ ها من ا صطلحات والعبارات.

- الا ام:

وهو مصطلح يرد أيضا عند غ ه، لكنه لا يستعمله كث ا، فقد لاحظ مثلا أن مسلم بن الوليد

----

(1) ا نصف، ص: 211.

(2) ا نصف، ص: 138- 146. و ذه العبارة وما يشبهها أمثلة كث ة، تنظر ص: 100-111-132-141-149-151-153-155-157-160-164-172-187-190-243-254...

(3) ا نصف، ص: 119. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 281/3.

(4) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 36، 62، 100.

(5) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 111.

قوله [1]:

تمشـي الرياح بـا حـسرى مولهة   حـ ى تلُوذُ بأطراف ا َـلاميدِ

إ ا أ بقول أ نواس:

وتـنـوفَة تـمسي الرياح بـا   حسرى ويقسـم ماؤها نـطَفا

وإذا عدنا إ نص ا رجا السابق، فإننا سنجده يفرق بـ الا ام وا لاحظة، وكأن الـسرقة أو الأخذ مراتب، تتحدد طبقا دى قرب النص من بعضهما بعضا.

- القرب (يقرب):

وترد عبارة أخرى للإشارة إ الأخذ وهي القرب وما يشتق منه، فيقول مثلا عن بيت ا تن [2]:

ورؤوس الرماحِ أذهب للغـيـ ـ ـ ـ ـظ وأشفَى لِغِلّ صدرِ ا َـقـ ـود

إنه يقرب من بيت البحتري:

و تـر للتراثِ بـعدنَ عهدا   كـسـلّ الـمشرفيـة من قريب

و دد أحيانا ال القرب؛ أي " تقرب ألفاظه من قول.." [3]، أو يستعمل عبارة (يقارب) [4].

- النظر (ينظر إ):

ويستعمل عبارة (ينظر إ) كث ا نقده للأخذ، وبشكل لافت. وكان ا ا ي قبله يستعملها كذلك [5]، بل يقول عن مع يوازنه بآخر إنه " ينظر نظرا شديدا " [6] إليه. فابن وكيع يقف عند قول ا تن [7]:

---

(1) ا نصف، ص: 296. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 427، بلفظ (ويشرب ماؤها).

(2) ا نصف، ص: 152-153. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 46/2. وبيت البحتري ديوانه، 368/1. والأمثلة كث ة؛ 201، 202، 214، 228..

(3) ا نصف، ص: 198.

(4) ا نصف، ص: 244.

(5) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 21، 64، 98..وهي عنده مغيارة ا هي عليه عند ابن وكيع.

(6) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 109.

(7) ا نصف، ص: 118. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 280/3. والرواية فيه (جودة الـصقل). أما بيت أ ام ففي ديوانه، ص: 313.

أرى من فِـرنـدي قطعة فِـرندِه وجودةُ ضربٍ ا َـام من جودة الصقل

ويقول إنه ينظر إ قول أ ام:

كُلّ جوهرةٍ فِرنـد مشرق وهم الفِرنـد ؤلاء النـاس

ومن الصعب معرفة تقاطع البيت ، ويبدو أن الناقد قد تصور الصلة أن أبا ام جعـل لكـل جوهرة فرندا وا مدوح هو فرند الناس، وا تن جعل قوته من قوة سيفه، فكما أن قوة السيف قوة للمتن كذلك ا مدوح قوة وجوهر الأنام. فالعلاقة تبدو بعيدة، وكأن الشاعر يتراسل مع ظـلال فقط من ا ع ولا يتجه إ أخذه، ومثل هذا اذج عديدة [1]. ور ا كان هذا الاحـساس بعـدم التطابق التام ب ا عنيـ ، هو الذي جعله صص ملاحظته للمع ، فيقول مثلا عن قول ا تن [2]:

إلَـى سيـدٍ لو بشـر ا أُمـة بغ نبـي بشرتنا به الرسـلُ

إن معناه ينظر إ قول ابن الرومي:

فلو نزلَـت بعد النبييـن سورة إذنْ نزلت مدحِـه سـورات

هناك اختلاف إذن وتنوع ا صطلحات ال استعملت نقد السرقات، إ درجة يصعب معها ديد مدلولا ا بدقة، خاصة وأ ا تنوعت حسب وجهة نظر كل ناقد، بل د الناقد يكتفـي أحيانا جرد الإشارة إ أمثلة تشبه البيت ا دروس دون التصريح بالأخذ، وكأنه يكتفي بـالتلميح فقط، أو كأنه يفسح - حالة عدم يقينه - ا ال للشك؛ كقوله أحيانا: م هذا ا ع [3].كما نلتقي صطلح السلخ ، فهو يرى أن ا تن ح قال [4]:

لأصبـح آمـنا فيك الرزايـا كما آمن فيك ا طوبـ ا

إ ا سلخه من قول ابن الرومي:

---

(1) يراجع ا نـصف، ص: 179-185-192-209-211-216-223-233-234-235-240-254..

(2) ا نصف، ص: 218. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 302/3. أما بيت ابن الرومي ففي ديوانه، 237/1، وفيه (فلو أنزلت) و (إذن أنزلت).

(3) ا نصف، ص: 99-211.

(4) ا نصف، ص: 609. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 272/1. أما بيت ابن الرومـي فهـو ديوانه، 123/1.

أساءُ قد سلمت من العيـ ـوب ألا فاسلم كذاك من الخطـوب

ويوجد كذلك المسخ [1]، وهما مصطلحان أقرهما ابن الأثير فيما بعد [2]، لكن ابن وكيع يقصد بهما شيئا آخر؛ إذ يقرنه بعدم تميزه بالإجادة والتفوق على السابق، فيشير إلى أن الشاعر أخـذ المعـنى فمسخه وما نسخه [3]، وربما يكون قد أوضح مفهوم المصطلح عنده حين علق على قول المتنبي [4]:

أشاروا بتسليم فجـدنا بأنفُـس تسيـلُ من الآماق والسـم أدمع

وقد قارنه بعدد من الأبيات؛ لبشار ولديك الجن ولابن دريد، ثم قال إنه " مسخ المعنى، وما نسخه؛ لأنه يبعد عن لفظ من تقدمه في الرونق والبهاء وكثرة الماء " [5].

وهكذا، فإننا نلمس في خطابه تمييزا ما بين هذه المصطلحات، فهو لا يستعملها كعبارات عامـة، بل كمفاهيم ذات حدود تتميز عن بعضها، فقد انتقد أحد النحويين حين قال إن بيت المتنبي [6]:

إن كان لا يدعى الفتى إلا كذا رجلا فسـم الناس طُـرا إصبعـا

مأخوذ من قول العجاج:

لو كان خلق الله جنبـا واحدا وكُنت من جنـب لكنت زائدا

فقال: " **كان ينبغي أن يقول: ينظر** إلى قول العجاج، وأظنه توهم أن مقـصد العجـاج جنـب الانسان، فقال: جنبه وإصبعه جزء منه، وما أحسب أنه مقصده، وإنما مقصده: لو كان خلق الله جنب واحد من الأرض وكنت في جنب آخر لكنت زائدا عليهم" [7]. فابن وكيع يريد أن يبين أن الصلة بين البيتين موجودة لكنها بعيدة لا يصلح معها استعمال مصطلح الأخذ، بل النظر فقط.

- -

(1) المنصف، ص: 174-495-512.

(2) جعل ابن الأثير السرقة خمسة أنواع: النسخ (أخذ المعنى واللفظ دون زيادة)، والسلخ (أخذ بعض المعـنى)، والمسخ (تحويل المعنى إلى ما دونه)، وأخذ المعنى والزيادة عليه، وعكس المعنى، ولكل نوع فروع. ينظـر: المثـل السائر، ص: 311-312.

(3) المنصف، ص: 495-512.

(4) المنصف، ص: 173. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 344/2. والسم: لغة في الاسم.

(5) المنصف، ص: 174.

(6) المنصف، ص: 460. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 11/3. وذكر أن بيت الرجـز للعجـاج، وليس في ديوانه، ونقل البرقوقي عن ابن وكيع أنه لأبي النجم !.

(7) المنصف، ص: 461.

التناص والسرقة ومشكلة ا صطلح

إن كل هذه ا صطلحات والعبارات السابقة ا تنوعة، لتشـ إ شيء من الاضطراب حـول مصطلح السرقة وطبيعتها النقد القد ، وقد لاحظ ذلك بعض الباحث [(1)]، بل يشـ ون إ أنـه يوجد فرق كب بـ تصور الأوروبيـ وتصور النقاد العرب للموضوع [(2)]؛ أي أن مصطلح Plagiat، الذي يعـ السرقة، وا اكاة أو ا عارضة Pastiche، و الاحتـذاء أوالتقليـد Imitation-adaptation، تلف عند الأوروبيـ ، حـ أن الاحتذاء أو ا عارضة ا جزء من السرقة عند العرب. ويـرى مصطفى هدارة أنواع السرقات الأربعة: الاستيحاء (توليد الشاعر معـ جديدا من معـ سابق)، والتأثر (اتباع مذهب الغـ)، واستعارة ا ياكل (كاعتماد أسطورة موضوعا لقصيدة)، الـسرقات ا ضة (أخذ ل أو أفكار أصلية وانتحا ا دون الاشارة إ مأخذها) ع الأوروبيـون الأنـواع الثلاثة الأو ت مصطلح ا اكاة أو الاحتذاء Imitation وتبقى السرقات بعـد ذلـك بنـصها Plagiarism [(3)]. ويوضح رر مادة ا اكاة أو ا عارضة (Pastiche) معجم (روبيـ ـر وكْلِـي) مدلو ا؛ فيعرفها على أ ا " تقليد طريقة أو أسلوب كاتب أو فنان " يلاحظ " أن ا اكاة تلف عن الباروديا (Parodie) أن الأخـ ة اكاة مسلية، و تلف عن السرقة (Plagiat)، الـ هي اكاة مكونة للتغليط " [(4)].

---

(1) ينظر: طه أ د إبراهيم: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 171، أ د الشايب: أصول النقـد الأد ، ص: 263، و278، و مد مصطفى هدارة: مشكلة الـسرقات النقـد الأد ، ص: 77-78، ومـن سلطان: الصورة الفنية شعر ا تن (التشبيه)، ص: 378 وما بعدها..

(2) مد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد الأد ، ص: 219-220.

(3) مد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات النقد الأد ، ص: 238. وهو يستعمل اللفظ الانكليزي مقابل الفرنسي (Plagiarisme).

(4) Le Robert &Cle: Dictionnaire du Français, sous la diréction de: Josette Rey-Debore, Paris 1999, P: 727. Et: Joelle Gardes-Tamine & Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, (Cursus), Ed. Armand Colin, Paris; 2eme ed, 2002, P: 146.

وينظر: مد مفتاح: ليل ا طاب الشعري، استراتيجية التناص. ا ركز الثقا العر ، ا غرب، ط1986/2، ص: 121 وما بعدها.

ويبدو أن هناك مشكلة حقيقية ضبط هذه ا صطلحات كما لاحظنا آنفا مع مـصطلحات النقد العر ، بل إن تر تها و اولة مقابلتها ا يساويها النقد العر ي عمل صعب ومعقـد؛ بسبب تعددها وكثر ا، ولتقارب الا ا وتقاطعها. فالأخذ (Emprunt) يلتبس طلـق الـسرقة، والتزييف (Contrefaçon) يتقارب مع ض التقليد (Imitation) وا اكاة ع التطويع (Adaptation) وغ ذلك..

ور ا كانت نفس ا شكلة قد عادت مع مصطلح التناص، وقد أشار عبد السلام ا ـسدي إ مساره [1]، ويسمي عبد ا الغذامي الظاهرة " تداخـل النصوص أو (الاحتـذاء) كمـا اهـا ا رجا " [2]، وهو يستعمل مصطلحه هذا دائما، فيلاحظ على نص أنه تـداخل بالاحتـذاء [3]، وليس ذلك عنده جديدا إذ أن ما قاله الشعراء العرب عن السرقة وتكرار الكلام هو شكوى مـن ا داخلات [4]. فهو يعرب مصطلح intertextyality الا ليزي عادل له هو (النصوص ا تداخلة) [5] " فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق " [6]. وينقل قول ليتش: " النص يشبع معطـاه جيش خلاص ثقا جموعات لا صى من الافكار وا عتقدات والاجاعات ال لا تتـآلف. إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غ تامة من ا قتطفات ا ستعارة شعوريا أو لاشعوريا. وا وروث ي ز حالة يج. وكل نص هو حتما: نص متـداخل " [7]؛ أي تنـاص. ويبـدو أن فيكتـور شلوفسكي (1893) [8] قد أشار فعلا كما لاحظ الغذامي إ شيء من ا اه قصة قص ة إ رد

\- -

(1) حول اشتقاق مصطلح التناص واعتماده ضمن مصطلحات النقد العر ا ديث ينظر: عبد السلام ا سدي: ا صطلح النقدي، مؤسسة عبد الكر بن عبد ا للنشر والتورزيع، تونس، (د.ت)، ص: 119 وما بعدها.

(2) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ط1991/2، ص: 318.

(3) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 320.

(4) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 318.

(5) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 320.

(6) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 321.

(7) عبد ا الغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 321.

(8) ف.شلوفسكي :بناء القصة القص ة والرواية : نصوص الشكلاي الروس، تر ة: إبـراهيم ا طيـب، مؤسسة الأ اث العربية، ب وت، والشركة ا غربية للناشـرية ا ـدد، الربـاط، ط1982/1، ص: 124. والغذامي: ا طيئة والتكف ، ص: 321.

تطوير لتعب شع ، أو ناسات، بل أشار إ ا فهوم أيضا تودوروف ا قولات الـ تـ شكلها سجلات القول والرؤى، ومنها مقولة حضور أو غياب التناص، فالتناص يكون بـ خطاب لاحـ ق وخطاب سابق، ويسمي الأول الذي لا يستحضر خطابا آخـ ر بالأحـ ادي القيمـ ة monovalent (باعتباره حدا)، أما ا طاب التا الذي يستحضر أساليب القول سابقة، با طاب ا تعدد القيم Polyvalent وكان الشكلانيون الروس عنده أسبق إ الاعتراف بقيمة الثا اللغوية، "لكن بـ اخت هو أول من صاغ نظرية متكاملة عن تعدد القيم التناصية، - فالؤلف- نظر باخت يتعرض كباقي أعضاء اعته، لتأث كلمات غ ايدة، مشحونة بالانطباعات والتقو ات الصادرة عن الآخرين. فالكلمات كما لص إ ذلك، مسكونة بأصوات الآخرين. و يكاييل ريفـ ات - كمـ ا يقـ ول تودوروف – الفضل صياغة الفرضية حول الكيفية الـ ول با النص الشعري موع ا صائص النوعية لأسلوب ما، أو تقليد مع أو أي ط مع كيفية استعمال الكلمات أو طرائق الـ شعر. إن هذا ا فر الأو ، قد يفيد، نظر تودوروف، صياغة نظرية عامة للمستنـ ـسخ (le cliché) قد تكون أسلوبية أو تيماتيكية أو سردية، وهي الـ قد تلعب دورا حاسـ ما تـ شكيل معـ خطاب ما " [1]. ونفس الشيء يقال عن ملاحظات رومان جاكبسون [2] .

وإذا كان من الضروري البدء وجز نظري حول هذا ا فهوم، فـ إن ا قـ صود هنـ ا لـ يس التأسيس، أو ميع تلف النظريات والإ ازات ا اصة بالتناص النقد ا عاصر، بل ا قصود هـ و اولة اختزال وتكثيف أهم ما كن استعماله إجرائيا من هذه النظرية. لقد ا در ا صطلح لـ دى كريستيفا - كما أشارت إ ذلك - من ملاحظة باخت ا وارية، وانتهت إ أن " كل نـ ص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و ويل لنصوص أخرى " [3].

واستنتج مد مفتاح [4]من عدد من التعريفات بعض مقومات التناص، منها:

- أن النص فسيفساء من نصوص أد ت فيه بتقنيات تلفة.

----

(1) عثما ا يلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، ا غرب، ط1990/1، ص: 38، و ينظر: نور الدين الـ سد: الأسـ لوبية و ليل ا طاب، دار هومة، ا زائر، 1997. ص: 100.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية و ليل ا طاب، ص: 100.

(3) Intertextualité: L. Somoville. In: Méthodes du texte, Ed: Duculot, Paris, 1987, p:115. Et Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, ed, Seuil, Paris, 1996, P: 46, Joelle Gardes-Tamine & Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, P: 101.

(4) مد مفتاح: ليل ا طاب الشعري، استراتيجية التناص، ص:121.

- وأنه يحول ا بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

فالتناص لا يتعلق بنص أو نصوص محددة، بل ينطبق على كل نص أدبي، إن آليته تتحـرك وفـق طبيعة النص نفسه في تعامله مع نصوص سابقة أيا كانت العلاقة بها، ولكنه لا يخرج عموما في نظره عن غاية؛ إما مناقضتها أو تأكيدها ودعمها.

ويهمنا في هذا المجال كذلك، الإشارة إلى ما رآه الباحثون من كثرة أنواع التناص، والنقـاش الذي يدور حول تقاطع المصطلح، مع مصطلحات وظواهر أخرى كالأخذ والسرقة و القلـب أو العكس والتضمين والمناقضة والمعارضة والاقتباس..[1]، فالتناص يتلخص في محض إحالة نص علـى نص آخر، بذكره، أو سرقته، أو الإيحاء به[2]؛ لأن الفعل الحركة التي يتم عن طريقها كتابة نص لنص آخر والتعالق معه، هي المقصود بالمصطلح كما حدد، وبعبارة رولان بارت فإن[3] " كل نص هـو تناص ".

ويمكن أن اعتبار مباحث السرقات والبحث عن الأصول مرحلة من تطور مفهوم التناص وجزءا منها، يقول جون ميلي[4] : " هذه الظاهرة من استعادة نص سابق، بالنقل التام أو بالتغيير، تسمى التناص. والكتاب يستعملونها دائما، سواء بتوظيف نصوصهم الخاصة (من ملاحظات، ومقالات، أو أعمال سابقة) تناص يسمى **داخلي**، أو نصوص لغيرهم (**تناص خارجي**). ويمكن أن يكون النص الأصلي (الذي يسمى النص السابق Hypotexte) أحيانا مجرد تعبير بسيط من اللغة الجارية، والـذي هو ملك للجميع، مثل الرواسم Stéréotypes " المـجرد " أين تظهر أرقام (ثلاثة أبعاد، اثنا عـشر حواريا، ألف ليلة وليلة)، أو دليلا (قـزولا ينقل مقاطع من من دليل زراعة الحدائق Horticulture)، أو قاموسا (وهذا النموذج هو الذي اتبعه فلوبير في قاموس الأفكار..) أو من بحث حول تقنية أو فن ما (فلوبير وست ينقل في روايته مقتطفات من مؤلفات عن الفن الديني في القرن الثالث عشر في فرنسا).

----

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. 2/ 116 وما بعدها، ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. ص:121 وما بعدها..

(2)Intertextualité dans: Glossaire de sémiotique. Pascal Vaillant, Paris, 1995, P: 65.

(3) نقلا عن عبد الستار الأسدي: التناص، السرقة الأدبية والتأثر، ص: 71.

(4) Jean Milly: Poétique des textes, Nathan Univérsité, Françe, ed 2/2001, P: 147.
Et: Pierre- Marc de Biasi: La génétique des textes, Nathan Univérsité, Françe, ed 2000, P: 90.

فالتناص الأد كن أن تد من النقل البسيط (Plagiat)، إ Paraphrase (إنتاج ملفوظات متطابقة دلاليا)، وإ نقول أكثر دقة وخفاء، تترك مساحة أكـ لأصالة الوصف ".

ويذهب صلاح فضل إ أن " التحولات النصية لا تقدم كلها دفعة واحدة، بل هناك درجات للتناص، ا كن أن يقودنا إليه التحليل النصي. فهناك مثلا خواص شكلية ددة، مثل الإيقاعـات والأوزان والأبنية ا قطعية. ومثل أ اط الشخصيات وا واقف الا كن اسـتخدامها **كحـد أد للتناص**، على اعتبار ما تفرضه استخدامها موعة الأعراف التقليدية ا تصلة بكل جـنس مـن الأجناس الأدبية. وتتمثل **الدرجة الوسطى** من التناص الإشارات ا تضمنة والانعكاسـات غـ ا باشرة سواء كانت بالقبول أو الرفض لنصوص أخرى تتعالق معها ، ا يعتد به كمجـال فعلـي للتناص ا قيقي. أما **الدرجة القصوى** من التناص فتقوم فيهـا تلـك ا مارسـات الاقتباسـية.. وا عارضات ا يل على موعة من الشفرات الأسلوبية والبلاغية ا ستخدمة نصوص سـابقة بشكل ل كن أن فى على القاريء ا توسط، **وهو ا ال الذي ثله أبواب السرقات النقـد العر القد** ، مغفلة أ ية التوليد والتواصل.." (1).

لكن التناص ليس رد أخذ كما يبدو، بل هو تفاعل واستراتيجية ويل؛ أي أنه بشكل مـا في إرادة لتكريس مفهوم أو صورة أو ط مع - ولنتذكر هنا رأي أدونيس نقد السرقات- أو نقضها ومعارضتها (2). ومن هنا، فإن التناص ليس مرتبطا بأشكال دودة من التأثر أو ا اكاة، بل يتعلق الأمر وار بـ نص أو أكثر مهما كانت الثقافة الا ينتمي إليها، لكن العلاقة ليست واعية أو قصدية بالضرورة بل كن تأسيس حركية دية للتفاعل مع تلك النصوص دون اهتمام قصدي بالسابق، ا سيمنح النص ا ديد مدلولات هي حاصل فضاء النص السابق والنص اللاحـق معـا. يقول خليل ا وسى: " التناص حركة مركبة تفاعلية تتضمن أصواتا تلفة تتحاور" (3)، وبعبارة أدق

----

(1) صلاح فضل: بلاغة ا طاب وعلم النص، سلسلة: عا ا عرفة، الكويت، 1992. ص: 240.

(2) مد مفتاح: ليل ا طاب الشعري، استراتيجية التناص، ص: 132. وينظر: أدونيس: الثابت وا تحول، 192/2، وجوليا كريستيفا: علم النص، تر ة: فريد الزاهي، دار توبقال، ا غرب، ط1997/2، ص: 78.

(3) خليل ا وسى: التناص والأجناسية النص الشعري، لة ا وقف الأد ، ا اد الكتاب العرب، دمشق، سنة 1996، عدد: 305، ص: 83.

فإن " مشكلة التناص لا كن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية الأدبية، فالتنـاص يتـصل بعمليـات الامتصاص والتحويل ا ذري أو ا زئي لعديد من النصوص ا متدة بالقبول أو الـرفض نـسيج النص الأد ا دد" (1).

ر ا كانت ا شكلة ترتد الأصل إ قضية ا ـصطلحات، والأصـل أن تـسبق الظـواهر مصطلحا ا، فعبارة (**حتمية السرقة**) ال أشرنا إليها آنفا، توضح الاحساس العام لدى النقاد العرب بالعلاقة الداخلية ب النصوص، وال لا كن التنصل منها، بل إن إ احهم علـى دور الـذاكرة والرواية دربة وتكوين الشاعر بقي كث من الأحيان غامضا، وقد يكون الأصـل مرتبطـا بنوع من إنشاء علاقة ب الشاعر ا بتديء، وب الأساليب وب التراث كذلك سياق العلاقة ب النصوص؛ يقول ابن طباطبا متحدثا عن الشاعر (2): " ولا يغ على معا الشعر فيودِعها شـعره، و رجها أوزان الفة لأوزان الأشعار ال يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغـيـ ه للألفـاظ والأوزان ا يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة؛ بل يد النظر الأشعار ال قد اخترناها لتلـصق معانيها بفهمه، وترسخ أصو ا قلبه، وتص مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده ا نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من يع الأوصاف ال رجها ا عادن. وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب تلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كث ة فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه " . وقـد تكون كلمته هذه مهمة إبراز أثر حضور السابق العملية الانتاجية، وكأن التناص هنـا لـيس رد تقليد يتأسس على الرغبة التكرار، بل تذوب النصوص كما قال لأجل التسرب مرحلـة الانتاج، فالرواية رصيد يقود له أعنة الكلام (3)، بل يستنتج الأستاذ عبد القادر ه من هذا الا اح على الرواية وتنوعها خاصة للشاعر ا دث علاقة يمة بأزمة ا عا لدى ا دث ، فكثرة الروايـة " تضع ب يدي ا بدع مادةوف ة فينفسح ا ال حياله لإعادة صـياغتها " (4). وليـست مـسألة الأحكام من هذا ا نظور إلا رد طاريء على ا مارسة النقديـة؛ لأن ا قصود بالدرجة الأو هو

----

(1) صلاح فضل: بلاغة ا طاب وعلم النص، ص: 240. وجوليا كرستيفا: علم النص، ص:43 وما بعدها.
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 10.
(3) عبد القادر ه : نظرية الابداع النقد العر القد ، ص: 125.
(4) عبد القادر ه : نظرية الابداع النقد العر القد ، ص: 128.

تصوير الترابط بـ عناصر ثقافة واحدة، ترابط بـ نصوص تتخلق فضاء واحد، وتكون فاعلة إنتاج نص جديد.

وليس ا طلوب الوعي أو التصريح بذا التداخل، فحسب القاضي ا رجـا [1] ـب " ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إ نفسه من دون ما كمن، ونضح عن صاحبه، وألا يكون ـك تتبع الأبيات ا تشابة، وا عا ا تناسخة، طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض وا قاصد، ولن تكمل ذلك حـ تعرف تناسب قول لبيد:

وما ا الُ والأهلونَ إلا ودائع ولا بد يوما أن ترد الودائع

وقول الأفوه الأودي:

إنـ ما نعمةُ قومٍ متعـ ة وحياةُ ا رء ثوب مستعار

وإن كان هذا ذكر ا ياة، وذلك ذكر ا ال والولد، وكان أحد ا جعل وديعة، والآخـ ر عاريـ ة، وتعلم أن قول الشاعر:

وما ا رءُ إلا حيث يجعل نفسه

هو من قول الآخر:

فنفسك فاكْرمها فإنك إن تهن عليك فلن تلقَى ا الدهر مكْرِما

وحـ تتأمل هذه الأبيات فتعرف **انتساب بعضها إ بعض، واتصال كل واحد منها بصاحبه**، مع افتنان مذاهبهما، واختلاف مواقعهما "، وا رجا يكرر لفـ ظ **التناسـب** [2] أو أن **الاتـصال والتناسب** ليس اللفظ فقط [3].وهكذا يعيدنا إ لفظ **النسب** عبارة ليتش السابقة الـ دث فيها عن شجرة نسب النص ا كونة من شبكة من ا قتطفات ا ستعارة شعوريا أو لاشعوريا.

ور ا كان هذا هو ا قصود من إخفاء السرقة؛ أي أن النقاد يشجعوا علـ ى التحـ وير كمظهـ ر للإبداع بل كانوا الأصل يريدون نصا يتداخل ويرتبط بالسابق والتراث ارتباطا عضويا (تناصيا)

---

(1) القاضي ا رجا ، الوساطة، ص: 201. وبيت لبيد الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص: 125، أما بيـ ت الأفوه الأودي ففي أسرار البلاغة لعبد القاهر، دون عزو، ص: 107.

(2) القاضي ا رجا ، الوساطة، ص: 203.

(3) القاضي ا رجا ، الوساطة، ص: 209.

لا ارتباطا شكليا مفضوحا - وهذا هم أسلو - أي إعادة قراءة وتوظيف للسابق. وا هم أن هـذه العلاقة لا تفسر بالضرورة تفسا ا سطحيا، بل هي أيضا ث عن العلاقات البعيدة.

ولنأخذ مثالا آخر من نقد القاضي ا رجا ، فمما رفض أن يكون من الأخذ والسرقة قول ا تن [1]:

يحدثُ عن قلبه مكرها كأنّ له منه قلبا حسودا

الذي ربط بقول أ ام:

وكأ ا نافست قدرك حظـه وحسدت نفسك حـ أن تحسـدِ

وقال: " إن كان فيه أخذ ففي اللفظ، ومثله قد يؤخذ؛ فأما ا عنيان فمختلفان، لأن أبا ام أراد أنك نافست قدرك، وحسدت نفسك، فطفقت تناهي شرف الفعل، وتزيد على كل غاية تصل إليها، وإن كنت فيها منقطع النظ فائت الشأو، وأبو الطيب يقول: كأن قلبك سدك على فضائلك فهو يكره أن يستقبل بذكرها. **وهذا نوع آخر من ا ديح و غ ا ذهب الأول؛ لكنهما اجتمعـا حسد النفس والقلب** "، ومثله عن علاقة بيت آخر للمتن ببيت لذي الرمة [2]. فالبيتان تمعـان و تلفان نفس الوقت ولا يصح وصف العلاقة بينهما بالسرقة، لكنه دد لنـا أي مـصطلح كن أن ينطبق على هذه العلاقة، وكذلك ابن وكيع فإنه قال عن البيت [3]: " ينظر إ قـول أ ام "، فلم يستعمل مصطلح السرقة. ومن الواضح أن السرقة هذه ا قاطع فـسحت ا ـال إ مفهوم الاتصال والتنـاسب والنسب؛ أي أن ا عنيـن يشتركان صورة ردة مدوح أسطوري - وهو مع عام مشترك - ويلتقيان عند تنازعه مع نفسه لانعدام النظ ، لكن النص ا نتج تلـف عن غ ه، فالنص الذي ضر الأصل مبهم، هو صورة ثقافية تراكمت على مر العصور لشخص تعجز اللغة عن تقدير فضائله.

لقد أشار الأستاذ نور الدين السد إ موعة من ا صطلحات من النقد العر القد تقـارب دلالـة التناص، وهي: ا عارضة، وا ناقضة، والتضم ، والاقتبـاس، وتـداول ا عا ، والسرقة،

- -

(1) القاضي ا رجا ، الوساطة، ص: 349. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 87/2.وبيت أ ـام ديوانه أيضا، ص: 212.

(2) القاضي ا رجا ، الوساطة، ص: 359.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 494.

وأ ح أيضا إ غ ها مثل: الاستشهاد- العكس- الاجتذاب- ا خترع- الاغارة- ا سخ- النقل إ العكس- الاكتفاء- الاحتباك- التمثيل.. [1]، ولسعيد يقط تصور اثل عن عدد من ظواهر الأخذ النقد العر القد [2] وكذلك مد مفتاح [3]. بينما يعتقد خليل ا وسى [4] أن مباحث الأخـذ والسرقات نقدنا القد تلف عن التناص ثلاثة فروق؛ فعلى مستوى ا نهج تعتمـد الـسرقة ا نهج التار ي التأثري والسبق الزم ، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو ا بدع والنمـوذج الأجود، بينما يعتمد التناص على ا نهج الوظيفي ولا يسهتم كث ا بالنص الغائب، وعلى مـستوى القيمة يسعى ناقد السرقة الأدبية إ استنكار وإدانة عمل السارق، ح يقصد ناقد التنـاص إ إظهار البعد الابداعي الانتاج، أما على مستوى القصدية فإن السرقة تتضمن عملية قصدية واعية. ور ا كان هناك نظر هذا التصور؛ فالتناص ليس مشروطا بعدم القصدية، بل هو - كما سـبق- كل تداخل ح ولو كان صريح أخذ، كما أن القدماء ميزوا بعبارت مثل (نبهه عليه- ينظـر إ - يشبه و وها) السرقة القصدية عما هو غ إرادي، ولكنهم أدرجوه مباحث الأخذ والتـداخل. كما أن مسألة التأثرية غ مطلقة، فقد رأينا ابن وكيع تكم إ قواعد تشمل السابق واللاحق معا " فما استحقه على قائله سلمته إليه، وما قصر فيه أدع التنبيه إليه " [5].

توجد مستويات فيها بالفعل تبسيط التناص إ رد سرقة، وعلى رأسها فكـرة إخفـاء ا سروق؛ ولكن نتيجة هذه الفكرة أفضت إ تصور آليات لا تبتعد كث ا عـن مفهـوم وطبيعـة التناص. ومن الواضح هنا أثر ضغط الاهتمامات الأسلوبية ا تمحورة حول مصطلح الصناعة أساسا وكذلك عامل ا وازنة وا كم، الذي تنامى بسبب التطور الثقا واشتداد ا صومات. إن العـودة إ لغة ابن وكيع ولائحة أنواع السرقات ال ضبطها علنا ندرك ا كانة ا ورية ال تلها مفهوم أساسي التناص وهو **الإنتاج**.

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية و ليل ا طاب، ص: 121.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية و ليل ا طاب، ص: 117.

(3) مد مفتاح: استراتيجية التناص، ص: 122.

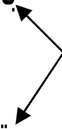
(4) خليل ا وسى: التناص والأجناسية النص الشعري، ص: 82-84.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 4.

فالنص اللاحق ليس هو النص السابق، يقول جـ ار جو ون : " يتجاوز التناص كثـ ا مفهـوم ا صدر أو الأصل، مقيما علاقة بنوة أو تسلسل بـ الأعمال، ذلك ا فهوم ا بجل تار يا باعتقـاد (دوغم) ا اكاة. **ليس التناص إعادة إنتاج بل إنتاج**، لأن النص الأول، قد ول ولأنه صار أحـد دوال النص الثا الذي تضمنه " [1]. لكن ابن وكيع - كمعاصريه - يصر خطابه على استمرار العلاقة بـ النص ، إلا أن آليات (الإنتاج) شديدة الوضوح نقده.

فإذا عدنا إ أصناف السرقة العشرة الأو دها موزعة كما يلي:

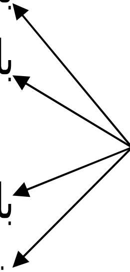
بالا از

إعادة تركيب


بتغي الصياغة

بالعكس

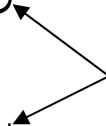
باستخراج مع تلف عن الغرض السابق

التوليد


باستخراج مع من السابق بتركيب مغاير

بتوليد معان حسنة بألفاظ تلفة

زيادة لفظ على لفظ

الزيادة


زيادة ا ع تتمه

ا سـ ـاواة

فالثابت كل هذه الأنواع هو عنصر الاختلاف بـ النص اللاحق والسابق، لكـن الـتغ الذي أحدثه اللاحق لا يرقى تشريع ابن وكيع، وإن خفي، إ طمس معـا الـنص الـسابق. وكذلك عنصر التوليد الذي يلح عليه ابن وكيع كثـ ا، وهي كلها مرتبطة فهوم الزيـادة، الـ اعتـ ها ابن وكيع مـ ر الأخذ، والوسيلة الوحيدة لاستحقاق ا ع . وعبارة الزيادة يـل إ قـول لوران جي تعريفه للتناص [2]: " هو عملية ويل وتـمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي

- -

(1) Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, P: 48.

(2) نقلا عن: نور الدين السد: الأسلوبية و ليل ا طاب، ص: 97.

تفظ **بزيادة ا ع** ". إن مفهوم الزيادة أو الاضافة الذي تداوله النقد العر القد لشديد الأ ية إبراز تغاير النصوص ا تداخلة، رغم عدم إقرارهم غالبا بالانفصال التام بينها، أو على الأقل بأ ية النص اللاحق وخصوصيته. فقد كان من ا مكن التوجه هنا إ منظور حيوي للتداخل، حيث يفرز التحويل نصا تلفا مهما كان نوع التواصل بـ النص ، يقول عمر أوكان [1]: " التنـاص لـيس سرقة، وإ ا هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس ا نفس ا ع الأول، ومن هنا كـان التنـاص صورة تضمن للنص وضعا ليس الاستنتاج، وإ ا الانتاجية ".

----

(1) نور الدين السد: الأسلوبية و لميل ا طاب، ص: 98.

الفصل الخامس

نظريـــة الشعـر

1- الصنعة والشعـر

2 - الموضوع الشعري

3 - المعنى: أصالته وتوليده

طبائع ومعايير المعنى

4 - الصدق والمبالغة

5 - وحدة القصيدة

الفصل ا امس

نظرية الشعـ ـر

ليست ا باحث السابقة بعيدة اما عن نظرية الشعر ا طاب النقدي لابن وكيع؛ ذا ـ لك أن مسائل النقد والتفسـ والسرقات وما إليها تقاطعت بشكل كبـ مع منظور ابن وكيـ ع ختلـ ف عناصر ومكونات الشعر، فضلا عن أن موضوع الدراسة الذي اقتصر عليه، وتأسست حوله ومـ ن خلاله مفاهيمه النقدية إ ا هو الشعر أساسا، حـ ليبدو من خلال نصه النقدي غـ مهـ تم كـ ثـ ا بالنثر، ور ا كان ذلك جزءا من تكوينه كشاعر، كناقد صص دراسة الشعر أساسا.

1- **الصنعة والشعر:**

تبدو مسألة ا ع ا دخل الأساسي نظوره عن الشعر، ولقد سبقت الإشارة إ إ انه بإمكانية أخذ ا ع أو توليد معان مغايرة منه، أو ويره بطرق ش ، وكان الأخذ من النثر وسيلة مهمة من وسائل هذا التحويل. فا ع يبدو لابن وكيع النثر (موجودا حكم معدوم)؛ أي أنه مهمل النـ ثر، ضائع، شارد، و(كامن) غـ دال حـ ينتقل إ الشعر، أو بعبـ ارة أدق إ الـ نظم؛ " لأن ا عا ا ستجادة، وا كم ا ستفادة، إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة وليس ا **شـ هرة ا نظوم** السائر على ألسنة الراوين، ا فوظ على قائله كالتدوين ..وقد أبقى قائل ا كـ م ا نثـ ورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد رونق مائها، وبجة روائها، فهي كا سناء العاطلة: حليهـ ا نظامها " [1]. فالشعر نظم للمعا الضائعة لكمو ا واستتارها النثر، وكأن وجودهـ ا وبقاءهـ ا داخل دائرة النثر عيب فيها.

و كن أن نلمح إ بعض ا اور الرئيسية هذا ا :

- قد يوجد مع جيد النثر. فا ع بالنسبة إليه هو هو لا يتغ ، سواء كان النثر أو الشعر، وما يتغ هو عناصر أخرى، لا تعود إليه بل إ طبيعة ا نس [1].

- فا ع رغم جودته يشتهر النظم أكثر؛ بسبب يسر نقله وحفظه، وبسبب عامل التأث .

---

(1) ا نصف، ص: 7. وقد تصور ابن طباطبا حالة هي عكس هذه؛ فهناك " أشعار كمة متقنة أنيقة الألفـ اظ حكيمة ا عا عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا تبطل جودة معانيها، و تفقد جزالة ألفاظها ". عيار الشعر، ص: 7. وينسب مثل هذا التصور إ العتا ، ص: 78، وقد ى ذلك النقاد بعدهم: حل النظم. وقـ د أوضح ا ا ي أن " ا نظوم أرشق الأ اع وأعلق الطباع وأذكى مناسم وأخلد عمرا "، حلية ا اضـ رة، قيق: هلال ناجي، دار مكتبة ا ياة، ب وت، 1987، ص: 21.

- وا ع النثر يبقى منقوصا عاريا، فيضفي عليه النظم (رونق ا اء وبجة الرواء)، فهو كا سناء العاطلة، وحليها النظم.

- فتمام ا ودة يتحقق حينما يكون **ا ع ا يد منظوما**؛ أي أن الدلالة الكاملة وا ثلـى للمعـ والصورة الأجود له، تكون حالة الشعر.

ور ا تكون هذه النظرة إ الشعر مؤسسة على منظور مع إ الإبداع، يستند إ فكـرتي أساسيتين: تتعلق الأو بنظرة نقاد القرن الرابع إ العملية الإبداعية، وقـد سـبقت الإشـارة إ إقرارهم بدأ نفاذ ا عا الذي جعله ابن وكيع منطلقه، فجاءت السرقات ومعا النثر لتنقذ الشاعر ا دث من أزمته. وتتعلق الثانية بفكرة تشبيه الفن عموما والقصيدة خصوصا با سناء، و ا يشتغل به الشاعر عليها با لي والزينة؛ فالفكرة الأو أبطلت الإبداع، والثانية فـصلت بـ الـشكل وا ضمون. .فقد غدا عمل الشاعر إذن متمحورا حول الزينة؛ لأن ا ع موجود سلفا بالـضرورة، يلتقطه أو يأخذه، يأ عمله الإبداعي بعد ا ع ؛ أي خارجه، وذلك بتحقيـق شـكل ملائـم. وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لا يطمح إ تغي ا ع الذي هو فكرة ردة، بل إن ا قصود بتغي ه أو ويله إ ا هو تغي شكله، وتكمن براعة الشاعر وإبداعه صنع شكل ملائم للمع أولا، ومتفوق على شكله السابق أيضا، وهكذا انفصل الشكل عن ا ضمون.

الشعر إذن خصوصية **النظم والزينة**، وهي عناصر تشكّل - نظره - خفته الـ حـت بتميزه عن النثر، فسهل حفظه ونقله. وهذه قضية متعلقة ببنية الشعر نفسه، وليس با ع ؛ أي أنـها

- -

(1) فقد يل ا ع النثري إ نفس ا رجع الذي يل إليه ا ع الشعري، لكنهما تلفـان تـوف طريقـة إدراكه. ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر ة: مد الو و مد العمـري. دار توبقـال، ا غـرب، ط1986/1، ص: 195. فالنقاد (أمثال ابن وكيع) ر ا حصروا إدراكهم القسم الأول من مضمون الفكرة وأ لوا ا انب الثا (الإ اء). وإدراك الفرق بـ وجود ا ع الشعر ووجوده النثر ينقض امـا فكـرة الأخذ من النثر؛ ولذلك قال كوهن: " تر ة القصيدة إ النثر كن أن تكون صحيحة إ أبعد مدى نريده، إلا أ ا لا تفظ الوقت ذاته بأي قدر من الشعر " ص: 91.

تعود إ الشكل، ولكنها شرط أساسي الشعر، سد (شعريته) و يزه عن النثر، وهو ما عل كذلك كل صورة تركيبية أو إيقاعية تفسد هذه ا فة ثابة عيب الشعر؛ ولذا رأى ابن وكيع أن أبا ام قوله [1]:

قَـدك اتـئِد أربيت الغلواء كم تعذلون وأنتم سـجـرائي؟

قد " زجر عذوله بكلام فيه صعود وحدور يصعب على راويه، ويقبح صـدره قوافيـه "، وكـأن الشاعر بتفريطه مبدأ ا فة الذي يضمنه الوزن وانسجام التركيب، قد أعاد ا ع إ حالته النثرية (ما يشبه حالته النثر)، بدل أن لموه زينة وخفة، هي صورة الشعر ا قيقي. يدلنا على ذلـك مدلول الصعوبة على الرواية، وانعدام الانسجام، الا جعلها سابقا ميزات للشعر خاصة.

وهذه ا فة يترها الالتذاذ بالسمـع [2] وهو ما ء عنه ح قيم بيتا لأ نـواس لـوم العاذل قارنه ببيت أ ام السابق، فجاء بألطف كلام وأرطبه، وأعذب لفظ [3]. ورغـم أن هـذا التصور كان شائعا لدى نقاد عصره [4]، إلا أنه ينحدر كذلك من منظور ابن وكيع لوظيفة وطبيعة الشعر أصلا، وهي وظيفة قد تكون غ قارة أو ثابتة، بل تتغ حسب ما دف إليه منه؛ التعلم أو ا تعة.

فالإصغاء لصوت الشاعر ليس لطلب ا عرفة، كتعلم اللغة، بل للاستماع للغناء، وهذه ـة ذكية من ابن وكيع، استمدها من واقعه ح انفصل الشعر عن ا عرفة، ومن مقارنته بـ شـعر ا دث وشعر القدماء. فأشعار ا دث " لا يراد منها استفادة علم؛ وإ ا **تروى لعذوبـة ألفاظهـا ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مآخذها**. ولو سلك ا تأخرون مسلك ا تقدم غلبة الغريب على أشعارهم ووصف ا هامه والقفار..ما رويت.. وإ ا تكتب أشعارهم لقربا من الأفهام، وإن ا واص

---

(1) ا نصف، ص: 32، وقد سبق البيت الفصل السابق.

(2) ا نصف، ص: 241. وليس ربط ا فة بسـ ورة الشعر - فيما يبدو – جديدا فقد كان ابن قتيبة قد دث عن نوع من الشعر " فظ و تار على خفة الروي "، ينظر الشعر والشعراء، ص: 23.

(3) ا نصف، ص: 32، وبيت أ نواس ا قصود هو مطلع زيته ا مرية:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداو بالـ كانت هي الداء

(4) كان قدامة قد أرسى تعريفه الشهـ للشعر على أنـه " قول موزون مقفى يدل على معـ "، نقد الـشعر، ص: 15.

معرفتها كالعوام. فقد صار **صاحبها لة صاحب الصوت ا طرب** يستميل أمة مـن النـاس لاستماعه وإن جهل الأ ان، وكـسر الأوزان. وقائل الشعر ا وشي لة ا غ ا اذق بالنغم غ ا طرب الصوت يعرض عنه إلا من عرف فضله؛ على أنه إذا وقف على فضل صـنعته يـصلح

الس اللذات، وإ ا عل معلما للمطربات من (ا غنيات) يقومهن ذقه، ويستمتع ا ـ وقهن دون حلقه؛ ليسلمن من ا طأ صناعتهن، ويطربن سن أصوا ن " [1].

و كن أن نستنتج من هذا النص عدة ملاحظات:

- أن العصر يساهم ديد طابع الشعر وتوجهه ولغته.
- أن ا تلق سواء أمام ا ستوى اللغوي للنص ا دث، فهو لا ينظم للخواص.
- أن الشعر غناء، وا عرفة بالنغم وصناعته لا تغ عن الصوت ا ميل ا طرب، فلا عل من العا به مغنيا، بل يبقى معلما يؤهل ا غ ا طرب ويطور مواهبه.

وينبثق هاهنا مصطلح (**الصـنعة**). ويبدو أنه مصطلح منسجم اما مع التشريع النقـدي عصره [2]، بل ومع نظرته هو نفسه إ الشعر. فصنعة ا غ ا اذق تقابل صنعة الشاعر، وحـذق هذا فيها يقابل ذق ذاك فنه.

ويتردد ا صطلح كث ا تلف أجزاء متنه النقدي، فيعتـ جودة الشعر " من لطف صـناعة الشاعر وفطنته " [3] فوصفها باللطف؛ ولذا تكون الصنعة حسنة [4]، وجيـدة [5]، ومعتـدلة [6]،

---

(1) ا نصف، ص: 174.

(2) يربط جابر عصفور بـ مصطلح الصنعة وبـ إ احهم على الذاكرة وا فظ كوسيلة دربة وتعلـم، وبينـه وبـ التوليد الأخذ والسرقة، الذي انبثق عن أزمة ا دثـ . ينظر: الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغـي عند العرب، ص: 86، و92. وينظر: عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر القد ، ص: 137. وقـد نقل الآمدي عن العلماء ركائز صناعة الشعر الأربع: جودة الآلة، وإصابة الغرض، وصحة التأليف، والانتهاء إ ام الصنعة دون نقص فيها أو زيادة ، وهي كل الصناعات (علة هيولانية، صورية، فاعلة، اميـة)، ينظـر: ا وازنة، 426/1..

(3) ا نصف، ص: 84.

(4) ا نصف، ص: 453 و435.

(5) ا نصف، ص: 320 و 140.

(6) ا نصف، ص: 430.

ومليحة [1]، وحسنة [2]، ورديئة أيضا [3]. فكل العمل الشعري صنعة، ويبقى أن مستوى ونوع هذه الصناعة نسـ تلف من نص لآخر.

ور ا كانت مسألة الصنعة مرتبطة ذهن ابن وكيع بنموذج: القصيدة/ا رأة ا ـسناء، الـذي تصوره -كما سلف - والذي هو الأصل منظور ومتصـور القصيدة لدى الـشاعر ا ـدث. فا لل والتعقيدات " تمل ورود مثلها لبدوي لا يعرف الاختيار، ويستعمل وجوه الاضطرار! فأما ا دث فلا عذر له أن يأخذ من الكلام جوهره، ويصفي منه متخ ه "[4]؛ وقد أوضح الآمـ ـدي أنه " كان يندر من هذه الأنواع ا ستكرهة على لسان الشاعر ا كثر البيت الواحد والبيتان فيتجاوز له عنه، لأن الأعرا لا يعول إلا على قر ته ولا يعتصم إلا اطره، ولا يستقي إلا من قليبه، فأمـا ا تأخر الذي يطبع على قوالبه، و ذو على أمثلته، ويتعلم الشعر تعلما، ويأخذه تلقنا: فمن شأنه أن يتجنب ا ذموم منه "[5]؛ إذ ليس الشعر القد (أو شعر الأعراب) تعقيد الصنعة كالشعر ا دث، وليس هور ا واحدا أيضا، فمفهوم البداوة يلخص هنا صفات، كالعفوية والبساطة والافتقار إ الزينة، ا عله مقابل التطورات اللاحقة اجتماعيا وفنيا.

فالصنعة (**حداثـة**)، و(**تمـدّن**) لأ ا ع التأنق، و(**احترافيـةٌ**) أيضا؛ إذ تلـ مطالـب ا رص والتجويد، ولذا أمكنه أن يز " **طريقة ا ذّاق الصنعة** "، فقول ا تن [6]:

ونكْهتها والـمند ّ وقَـرقَـف مـعتقة صهباءُ الريح والطـعم

ليس طريقة ا ذاق الصنعة، ويكون أدخل فيها، وأقرب إليها، لو اعتمد التعريف بدل التنك ، وصف ا مر، لتكون ا خصوصة وحدها بالصفات اللاحقة، بأن قال مثلا:

ونكهتها وا ند ّ وراحـها الـمعتـ ـ ـ ـقة الصهباءُ الريح والطـعم

---

(1) ا نصف، ص: 47.

(2) ا نصف، ص: 133.

(3) ا نصف، ص: 464 و ينظر: 480-425-126-273-307.

(4) ا نصف، ص: 242.

(5) الآمدي: ا وازنة، 259/1.

(6) ا نصف، ص: 332. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ال قوقي، 168/4.

والبيت يطرح إشكالا حقيقيا؛ فقد يكون مراده استواء كل تلك الأشياء الريح والطعم؛ رائحـة ا بيبة وعود ا ند وا مر، وهو خطأ؛ إذ لا يذاق العود وهو رأي الواحدي [1]، فيكون اقتراح ابن

وكيع صحيحا؛ أي صيص ا مر فقط بالريح والطعم، وقد يكون هو ما أراده ا ـ باعتبـار انفصال الشطر الثا عن الأول، وهو مع رأي العك ي [2].

ويذهب تتبع الصنعة وأثرها إ أبعد من ا انب ا عنوي؛ أي إ ناحية التـأليف والتعـ ، فقول ا [3]:

أعطَـى فقلت وده ما يـقتنى وسطَـا، فقلت:ِلسيفِه ما يـولَد

مغاير أيضا للصنعة، والصنعة أن يقول:

أعطَـى فقلت وده ما يـقتنى وسطَـا، فقلت:ِلبأسِه ما يـولَد

" فيأ باسم مع اسم أو صدر مع مصدر "، فالاقتناء يقابله ا ود، والـولادة يقابلـها البـأس لا السيف.

وا طلوب إذن النهاية هو توفية الصنعة حقها [4] كما يقول؛ ذلك أ ا تشرح كل معـا ا ودة والصفاء، وهو ما ثل الاحتراف والتمدن منظوره. ومن هنا، فإن تعريف الشعر لديه لن تلف كث ا عن نظرية عمود الشعر، فهو [5] " إما مثل سائر، أو تشبيه باهر، أو اسـتعارة لفظهـا فاخر "، فهو يشترك مع القاضي ا رجا [6] عنصرين من عناصر الستة: ا ثل والتشبيه، لكـن التشبيه لا يوصف عنده با قاربة فيه بل بكونه باهرا، ويزيد عنه بالاستعارة ال استبعدها ا رجا

---

(1) ينظر: شرح ال قوقي، 169/4.

(2) العك ي: شرح الديوان، 50/4.

(3) ا نصف، ص: 232-233. وبيت ا ديوانه، بشرح ال قوقي، 55/2.

(4) ا نصف، ص: 432.

(5) ا نصف، ص: 49. فنظرية عمود الشعر وثيقة الصلة بالصنعة؛ فا رزوقي يب تقدمته لنظريته أن ا ـدف من العمود: " ليتميز تليد **الصنعة** من الطريف، وقد نظام القريض من ا ديث ". ينظر شرح ديوان ا ماسة له، قيق: عبد السلام هارون وأ د أم ، القاهرة، 1951، 8/1. وقد أوضح إحسان عباس أن النظرية وضـعت خدمة للبحتري، ورفضا ذهب أ ام الذي خرج عن العمود، تاريخ النقد الأد عند العـرب، ص: 159-162. فهي رد فعل ا افظة والنهج الأعرا السليقي وجه ا داثة كما جسدها أبو ام.

(6) القاضي ا رجا : الوساطة، ص: 33-34.

من عمود الشعر، وأقرها ا رزوقي فيما بعد [1]، ففكرة الصنعة تظهر عليه بوضوح، وهذه الصفات ا سندة لعناصر الشعر هي دوال على منحاه إدراك وتصور مستواها ا طلوب حسب ما تقتـضيه

الصنعة. وقد ربط مرارا بـ التشبيه والتأليف ومستوى الصنعة [2]، بل إن الفروق بـ نـصوص الشعراء، وا تداخلة من بينها بالأخذ خصوصا، إ ا تتفاضل- من هذا ا نظور - انطلاقا من مـدى توفية الصنعة حقها، والتزام ما ب فيها، وذلك تلف مستويات النص.

2- ا وضوع الشعري:

ا وضوع الشعري ا طاب النقدي حاضر من خلال دراسة ا عـ ، و نـع انفـصال الشكل عن ا ضمون من تتبع طبيعة الأغراض، وكذلك بسبب صلتها با وانب ا ختلفـة للحيـاة الاجتماعية والثقافية من جهة [3]، وبالشكل من جهة أخرى.

وقد تواترت منذ عهود الشعر العر الأو لائحة من ا وضوعات أو الأغراض [4]، مثّلت نفوس الشعراء لا ها وحدودها، رسمت شيئا فشيئا شكل قواعد وتفصيلات نظرية، وضعوا ا - بعد استقراء الشعر القد والإفادة من النقدين العـر واليونـا – مواصـفات ا عـا والأسلوب كذلك، ب على الشاعر مراعا ا شعره [5].

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) فالعرب نظر القاضي ا رجا " تكن تعبأ بالتجنيس وا طابقة، ولا فل بالإبـداع والاسـتعارة إذا حصل ا عمود الشعر، ونظام القريض "، الوساطة، ص: 33-34. ومن ا عروف أن نظريـة عمـود الـشعر استقرت صور ا النهائية عند ا رزوقي، فاحتفظ بأربعة عناصر من النظرية كما ذكرها ا رجا (شرف ا ع وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف، وا قاربة التشبيه)، وزاد عليها التحام أجـزاء الـنظم، ومناسبة قط الاستعارة، ومشاكلة اللفظ وشدة اقتضائه للقافية. شرح ديوان ا ماسة، 9/1.

(2) ينظر مثلا: ا نصف، ص: 453-430.

(3) ينظر: عبد القادر هـ : نظرية الإبداع النقد العر القد ، ص:156و 185 وما بعدها.

(4) اها قدامة أعلام الأغراض، وجعلها ستة: ا ديح وا جاء وا راثي والتشبيه والوصف والنسيب. نقد الشعر، ص: 58. ويبدو أ ا مصطلحات مستمدة أصلها بشكل طبيعي من استعمال الشعر موقف ما. فـا وقف سحب التسمية على ا وضوع، واستمر تناقلها وانتهت إ الاصطلاح، فتأسست الثقافة النقدية فيما تأسـس من ا صطلحات والعلوم بلاطات الأموي ومسا ات نقاد وشعراء ولغويي تلك الفترة.

(5) ومن أشهرها وث قدامة نعوت ا عا (الأغراض) و عيوبـا، ينظـر: نقـد الـشعر، ص: 59-123و188-197، وكذلك ابن رشيق: العمدة، 113/2- 180، وقد زاد عدة أغراض.

و رج تصور ابن وكيع للموضوع الشعري عن تصور نقاد القرن الرابع الذي ينفـصل بدوره، و معظمه عن ا وروث هذا ا ال. ور ا دلّت هذه الفكرة علـى اضـطراب موقـف

المحدثين أو (عدم اكتمال نظرية المحاكاة الحداثة) [1] ، فقد استمر تبجيل الموضوعات القديمة المتوارثة. بـل ورسخ النقد معيار الإخلال فيها عن طريق موازنة كل جديد بالموروث من جنسه.

فقد كان من أبرز ملاحظات ابن وكيع إيمانه **بتفاوت الموضوعات**، فليست شكلها المجرد على نفس المستوى من الأهمية؛ أي أنه يوجد موضوع جيد وموضـوع رديء، وبعبـارة أخـرى موضوع شعري وموضوع لا يصلح للشعر ولا يليق به. والمقصود أن تقييم الشعر علـى مـستوى دراسة موضوعه تتحدد بداية من أهمية الموضوع نفسه. ولا ريب أن المسألة لا تتعلق هنا بالمـستوى الفني للعمل الشعري، بل تناقضه أو على الأقل تحدده، إنما تتعلق بمدى تطابق الموضوع مـع لائحـة الأغراض التي تعارفت الثقافة الأدبية على أنها النموذج والمثال للغرض الشعري. وربما لم تكن المسألة الخروج عن هذه الأغراض المتداولة فقط، بل هي ناشئة عن تقييم موضوع النص الشعري مـن خلال محتواه ووظيفته، انطلاقا من موقعها من الحياة الاجتماعية أو الثقافية.

يقول ابن وكيع عن موضوع وصف الجرز الذي أنشد المتنبي قتله أبياتا [2]: " وبعد هـذا أبيات في جرز قتله رجلان، لو كان طرحها من ديوانه لاستغنى عنها، ولا يلتمس مثلها اسـتخراج سرقة، لفراغها! أولها:

لقد أصبح الجُـرذُ المـستغِير صريع المنايا رهيـن العطَب

وعبارة فراغ النص غير واضحة كثيرا، وإذا عدنا إلى استعمالاتها في كتابه، اتضح أن المقصود هـو محض الاستهانة بالمضمون نفسه، فيشير إلى (أبيات فارغة لا تلتمس لها سرقة) [3]؛ أي أنها غير مثيرة، فلا تستحق التوقف عندها.

----

(1) فإذا اعتبرنا كتب الاختيارات الشعرية نقدا ضمنيا كما يراه إحسان عباس، تاريخ النقـد الأدبي، ص:70، وقيمنا تبويب كتاب الحماسة لأبي تمام المغاير لغيره، أمكننا تصور نواة ما لتوجه جديد لديه في تصور الموضـوع الشعري.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 92، وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 328/1. وروايته فيه (أسير المنايا صريع العطب). والمستغير : الذي يطلب الغارة على ما في البيوت.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 88.

وهكذا فإن الموضوع الشعري محدد مسبقا، وهي صورة متعلقة بالوجود السابق للمعنى، لكنها لا تتعلق فقط بالمضمون، بل بمدى تطابق الموضوع نفسه مع الاهتمامـات الرسميـة أو المتداولـة

للشعراء، وقد يكون موقف ابن وكيع أثر للخصومة أيضا؛ إذ يلتمس أي تصور آخر لتقيـيم الأبيات، واكتفى برفضها انطلاقا من ا وضوع نفسه. و ذا لا يستغرب من أن التـراث الـشعري والنقدي بقي يشكل رافدا هاما لتصور ابن وكيع للموضوعات أدق تفاصيلها.

فموضوع **ا مريات** مثلا، يبدو واضح ا عا وا دود ذهن ابن وكيـع- وهـو شـاعر ريات- وا شكلة الأساس بالنسبة إ مقطوعات ا تن عن ا مر أنه يتناوله من ا ارج، كأنْ لا علاقة له اما ضامينه، ولذا ده ابتعد عن ا اور والأساليب ا عتادة فيه، فبقيت ربتـه ضـحلة ضعيفة، وجاءت ا مرية حكما وما يشبهها.

فا تن يتناقض مع مدونة ا عا الأساسية ا تشكّل عمود شعر ا مريات، وا ددة سلفا مـن التراث صورة عرف شعري لا يصح ا روج عنه، فقوله مثلا [1]:

وجـدت الـمدامةَ غَـلاّبـةً تهـيج للقلـب أشواقَـ ـ ـه

ثـ ـم:

تـسِيءُ من الـمـرءِ تأديبـه ولكن تـحـسن أخلاقَـ ـه

أحس ابن وكيع لل خط مباشرة ا تن للموضوع؛ إذ لا يصح الوصـف مـع عبـارة (تأديبه) فالأو أن يقول (ييزه)؛ لأن " سوء الأدب أو بسوء ا لق" [2]؛ لأن الشارب ينبغي ألا يفقد خلقه ح ولو فقد ييزه. أضاف يتبع قوله بعده [3]:

وأنـ ـفَس ما للفتـى لُـبـه وذُو اللّـب يـكْره إنفـاقَـه

وقد ا روج - نظر ابن وكيع- هنا اما من موضوع ا مريات؛ لأن إنفاق العقل هو جوهر الشرب، " ولا أعرف سببا دعا الناس إ بة الشراب إلا ما نعلمه من إنفاق العقل الذي إن ذهب

---

(1) ا نصف، ص: 560. والبيتان ديوانه بشرح ا قوقي، 90/3.

(2) ا نصف، ص: 561. واعتـ إحسان عباس معا ا تن عنا تعب ا عن مذهب خاص، تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 309، ولا يقبل أن يبلغ النقد هذا ا د من التدخل الشؤون، ص: 310.

(3) ا نصف، ص: 561. والبيت من نفس ا قطوعة البيتـ السابقـ ديوانه بشرح ا قوقي، 90/3.

الليلة عاد غدا، وقد أوجد ر ا من السرور تنتهز فرصته، و لو لذته ! " [1]؛ فقد أفرغ ا تن إذن

بإنكاره لذهاب العقل الشرب ا مرية من تواها؛ لارتباط غيبة العقل ا ؤقتة بالسرور الذي هو علة شرب ا مر " وهل يوجد طريق إ السرور كالشراب أخصر مسافة، ولا أسهل مأخذا من غ معونة من الدهر؟ كما دث للقلب سرورا ح تتغطى عيوبه وتغفر جنايته ذنوبه " [2]. فالسرور الذي غَـناه الشعراء ريا م أر ية ونشوة يبعثها شرب ا مر، وليس ذلك فحسب بل " م ـا دثه من السماحة البخلاء والشجاعة ا بناء!! وهذه فضائل لا تبعثها إلا أر يـة الـشراب، ومعاقرة الأحباب عند تغ العقل. فكيف كره إنفاق العقل أبو الطيب؟ ولولا ما اف من الإ الشراب ا دثه السكر لوجب غفران ذنبه جنب اسنه" [3]. ومن الواضـح أن ابـن وكيـع منجرف مع حبه للشراب؛ ا جعله يفيض اسنه ال كرهها فيه ا تن .

و ذا، فإن خللا حقيقيا أصاب القطعة يعود إ إحساس الشاعر با وضوع نفسه، فقد بـ القطعة على غ ما تصاغ عليه ا مرية، " ولو قال أبو الطيب (وأنفس ما للفـ دينه) ا اعتـ ـرض كلامه ولا جاز أن ينكر، ولكنه جعل سبب ترك الشراب ا وف من تغ العقل الذي مـن أجلـه شربته العقلاء هربا من عدم اللّذّات واشتغال النفس بالفِكَر العواقب وا وادث الـ ممِضات" [4]. وقد استعرض ابن وكيع عددا من أبيات الشعراء أمثال أ نواس وديك ا ن؛ لإبراز العرف ا اري التنويه بالسكر وغيبة العقل وموت الأعضاء وما إليها. فالعرف ا مرية لا ينسجم مع معـا ا كم ال أسقطت - نظره - جوهر الشرب وا مرية معا.

ومثل هذا التناول العقلي الذه وضوع ا مريات، وعدم الانتباه لتقاليد صياغته، هو الـذي جعله رج إ ما اه ابن وكيع " قلة الورع " قوله [5]:

كُـل شيء من الدماء حـرام شربـه ما خلا دم العنقـود

---

(1) ا نصف، ص: 561.

(2) ا نصف، ص: 561.

(3) ا نصف، ص: 561-562.

(4) ا نصف، ص: 562.

(5) ا نصف، ص: 148. بشرح ال قوقي، 43/2.

ذلك أن المعتاد في وصف الخمر و السها ليس استباحتها، ولا يطلب من الشاعر ذلك؛ لأنـه سيناقض ما يؤمن به من حرمة الخمر من جهة، ويفرغها من المضمون التمردي لشعرها، فينبغـي أن يبقى المروق غي السلوك مقابلا ومضادا للباطن الذي لا يعتقد حلّ الشرب، وهذا التقابـل سـبب الصراع الداخلي الذي نلحظه في الخمريات عامة، يعكسه الشاعر في شتى صور ملام الناس، وصور التواري والتخفي، والاحتجاج، وما إليها.

ويقف ابن وكيع عند **فخريات** المتنبي موقفا قاسيا، وهو لا يبدو متحمسا، ومـن البدايـة، لغرض الفخر، ومرد ذلك إلى اعتقاده أن من "عادة الشعراء مدح أنفسهم " [1]، فكأن الفخر عنده هو مجرد عادة؛ وهو ما جعله يلتمس شيئا من العذر له عن قوله [2]:

فإنْ أكُن معجـبا فعجب عجِيبٍ لم يجِد فَـوق نفسِه من مزيد

فابن وكيع - من خلال هذه العبارة - يعتقد أنه لولا اعتبار الفخر عادة لهم " لكان هذا الكلام من غاية الجهل وضعف العقل**!**"، فهو عنده كلام حمقى وجهلة، وراح يؤكد ذلك بربط البيت بأبيات تشبهه " لبعض الـمحمقين " [3]، وهي:

أتيه على جِـن البلاد وإنسِـها فلو لم أجد خلْقا لتِهـت على نفسي

أتيه فما أدري من التيـه من أنا سِوى ما يقول الناس فِـي وفي جنسي

فإن يزعموا أني من الإنس مثلهم فما لي عيـب غير أنـي من الإنس**!**

ومن الواضح أن اختيار ابن وكيع لأصل المعنى الفخري لأبي الطيب متعمد، وتعليقه ونـسبته للأبيات (لبعض الحمقى) كذلك. فكأن الفخر ليس موضوعا أصيلا، بل يبرره اعتياد الـشعراء لـه فقط؛ أي متابعة الأقدمين فيه. لا يسمح بقبول تعاظم الشاعر وافتخاره. إلا أن ابن وكيـع يتتبـع كعادته المعاني الفخرية نفسها؛ فبعضها فارغ، وبعضها مأخوذ [4] .

---

(1) المنصف، ص: 155.

(2) المنصف، ص: 155. والبيت من نفس القصيدة الواردة في الصفحة السابقة، (الهامش رقم 3).

(3) المنصف، ص: 155.

(4) المنصف، ص: 149-150. وقد أشار القاضي الجرجاني عند كلامه ودفاعه عن بعض افتخارات المتنبي في هذه القصيدة أن المسألة تعود إلى التأويل " فباب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبـع موقع اللفظ " الوساطة، ص: 374.

بل إن عبارة (ا هل) الـ وصف بـا ابن وكيع فخر ا تنـ لتشرح فضلا عن رؤيته للموضوع ، موقفه من تعاظمه أصلا، وقد استغل ليات هذا التعاظم معا وعبارات الشاعر، ليـ ذهب إ مدلولات تشرح مدلول ا هل؛ خاصة حـ يتعلق وانب أخرى، فقول ا تنـ مفتخرا [1]:

زعيما للقَنـا ا َطّـ ـي عزمـي بسفـك دم ا واضـر والبوادي

فهو " يدل على قلة رأفة ودين؛ لأنه يقل: دم ا شرك ولا ا نافق ، ورأى قتل العباد عَـويهم ورشيدهم، وذميمهم و يدهم بغ جناية، فهذا لا يدخل العدل ولا سن العقل ". وقد مر فصل سابق ما لاحظه ابن وكيع من مدح ا تنـ للأم بالقسوة غ ا رة، فكذلك أخطأ الشاعر افتخاره بسفك دم يع البشر؛ إذ ليس فقط أنه غ مطلوب العظمة شدة القسوة، بل إ ـا صفة تتناقض اما مع صورة الكمال الـ تؤسس ا دحة والفخرية كذلك، وهو ما ينتبـه إليـه ا تنـ . ويبدو أن تعليقه على هذا البيت يعادل قوله عن بيت آخر [2]:

سقانـي ا قبلَ ا وت صِـ ـرقًا دم الأعـ ـداء من خوف ا روح

فهو أيضا " يدل على قساوة، وقلة دين، وترك تقزز الأقذار "، بل إن قوله أبياته الشه ة [3]:

أي مـ حلّ أرتقـ ـي أي عظيـ ـم أتـ قي
وكل ما قد خلق اللـ ـ ـ ـه وما يـ خلُـ ـق
محتـ قَر هِـ مـ ـ كشـ عرة مـ فْرقي

صورة أخرى " لقلة ورع، احتقر ما خلق ا عز وجل، وقد خلق الأنبياء، وا لائكة، والـ صا ، وخلق ا ن وا لوك وا بارين، وهذا اوز العجب الغاية، ويزيد على النهاية، وقد اون ا خلق ا وما لق، فكأنه لا يستعظم شيئا ا خلق ا ؛ وهو من خلق ا عز وجل؛ الذي يعه عنده كشعرة مفرقة؛ وهذا ا لا أحب إثباته ديوانه روجه من حد الكـ إ حد الكفر ". فا هل الذي تأسس عليه فخر ا تنـ كما أشار آنفا، ره - بسبب عدم الانتباه إ أصول الـ صنعة - إ هذه الأخطاء.

- -

(1) ا نصف، ص: 346، والبيت ديوانه، بشرح الـ قوقي، 77/2. والرواية فيه (زعيم).

(2) ا نصف، ص: 619، والبيت ديوانه، بشرح الـ قوقي، 382/1. والرواية فيه (قبل ا وت يوما)و (مـ ن جوف).

(3) ا نصف، ص: 203، والأبيات ديوانه، بشرح الـ قوقي، 81/3، ونقل إنكار الواحدي كذلك للمع .

والغـزل موضوع قد ، لكن سننه كانت واضحة أيضا أذهان النقاد، خاصة وأنه عرف نقاشات كثـ ة منذ مطارحات ا جاز والبلاط الأموي، حيث كان الشعراء ونقادهم يتتبعون تلف معانيه وصوره. وقد بقي من ا وضوعات ا امة لديهم لاسيما العصور ا تأخرة؛ لارتباطه بـ دأ السهولة والرقة والعذوبة، وبوظيـفة الطرب و الس ا لذات، الـ كان قد حـ ددها ابـ ن وكيـ ع للشعر [(1)]، وينبغي أن يتـ ل منظور ا دثـ للموضوع عموما، وهو ما يقيم من خلاله ابن وكيع معا ا تنـ وصوره؛ أي أنه يلتزم فقط بتقييم ا عا من حيث دلالا ا الذهنية وا نطقية فقط، بل من حيث انسجامها مع مذهب الشعراء ا دثـ الغزل؛ فمذهبهم ا عتاد؛ " مـ ذهب العـ شاق وإشفاق الرفاق " [(2)] ع أن شعراء القرن الرابع التزموا مذهب الرقة واللطافة،فغدا هـ و مـ ذهب ا دثـ ، ا ناقض ذهب الأعراب، فينبغي مساير م.

ولذلك فإن قول ا تنـ رج عن منظور ا دثـ للغزل [(3)]:

أيا خـ دد ا ُ تلـ ك ا دود وقَـ د قُـ دود ا ـِ سان القُـ دود

فقد " دعا أبو الطيب على أحبابه دعاءه على أعدائه؛ بأن دد ا خدودهم، ويقد قدودهم، والقد القطع طولا والقَط القطع عرضا. وليس الدعاء ثل هذا من شأن **شعراء ا ـ دثـ مـ ن اللطـ اف العشاق الظراف** ولعل مثل هذا أن يرد شعر **مَن غَلبت عليه عنجهية الأعراب** ويكون ذلـ ك خارجا عن الرقة والصواب. كقول كثـ :

رمـ ى ا عيـ ني بثينة بالقَذى و الغـ ر مِن أنيـ ا با بالقَوادح

وهذا ا عيب عليه مع تقدمه. فأما **ا تأخرون** فيقولون كما قال الديك (ديك ا ن):

----

(1) ا نصف، ص: 174.

(2) ا نصف، ص: 249-248. وينظر قدامة: نقد الشعر، ص: 198، يقول: " ا ذهب الغزل إ ا هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة ".

(3) ا نصف، ص: 246-247. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 63/2، وقد قال قدامة عن دعاء شاعر على بوبته ا غنية بقطع لسا ا : " ما رأيت أغلظ ن يدعو على معشوقته، حيث أجادت غنائه له، بقطع لسا ا " نقد الشعر، ص: 199. والبيت ا ذكور ليس لكثـ بل هو ميل؛ ينظر:شرح ديوان جـ ميل بثينة، ص: 23، وا وشح للمرزبا ، ص: 314، وفيه مقارنة ا فضل وقف يل وكثـ من بوبتيهما حـ أساءا إليهما، أما بيتا الديك؛ ديك ا ن ا مصي ففي ديوانه، قيق: أنطوان سن القوال، دار الكتاب العر ، بـ وت، ط1994/2، ص: 117. وفيه (لا آخذ) و (ولا ظلما).

كيف الدعاءُ على من خان أو ظَلما وماِلكي ظا ٌ كلّ ما حكمـا

لا واخـذَا من أهوى ِلجفْـوته ع ، ولا اقْتص منه ولا انتقَما

فهذا نـب الدعاء على الظا لأن مالكه بوبه منهم، ويسأل ا أن لا يقتص لـه منـهم ولا ينتقم" . لأن الدعاء على ا بوبة اف للرقة واللطافة وللغزل، فهو عيب فيه. ويقول ابـن وكيـع موضحا: " للعشاق حدود يقفون عندها ولا سن إلا منهم، وسنن لا مد إلا عنـدهم. فمنـها ا قد على ا بوب وهو مسيء وا كافأة بذلك؛ لا سن، وحسن الص عند فراقه، والدعاء عليه إذا ظلم تدخل عندهم جفاء طباع العشاق، ولا مد عند الظراف الرقاق؛ فلذلك انساغ م تقبيح ا ميل، وذم ا مود " [1].

فا شكلة إذن تتعلق دى استيعاب الشاعر نظور ا داثة للموضوع، وهي تقوم على اللطافـة والظرف والرقة، بينما يرتبط مفهوم (الأعرابية) بالقَدامة والبداوة؛ وقد لاحظ النقاد ولع ا تنـ ـا ي بالغزل بالأعرابيات ونوهوا به [2].

ويتابع ابن وكيع نفس النص خللا آخر؛ إذ " أتبع هذا ا فاء فاء مثله، فقال خروجه [3]:

فكَانت وكُنـت ِفداَء الأم ولازال من نعمـةٍ مـزيد

و ا يسبق إليه أن جعل بوبه فداء الأم الذي رغب إليه، وأظنه قال هذه القصيدة أول زمـان عشقه قبل أن يـرق ". وعند تقييم هذا البيت نتذكر كلمة ا رجا السابقة عن اتساع التأويل؛ إذ أنه من الصعب فصل مدلول ا ع عما كن تصوره من أساليب املة، ر ا لا يرفضها العرف إذا كان لا يقتضيها.

فالغزل شديد الارتباط بقيم ا داثة نفسها، ال يزت با عن القد والبداوة، ومرتبط أيضا بروح العشاق والظرفاء، حيث تكتمل دائرة الرقة، وهي نفسها الاعتبارات الـ تؤسـس معـا ا وضوع وصوره ولغته؛ ولا يليق تداخل عناصر بنائية من موضوع آخر مع الغزل خاصة إذا كانت مناقضة اما لروحه، فمن ا طأ مثلا أن يطالب ا تنـ بدمه من بوبته من ا مدوح [4]:

---

(1) ا نصف، ص: 532.

(2) الثعال : يتيمة الدهر، 177/1.

(3) ا نصف، ص: 249. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 65/2.

(4) ا نصف، ص: 136. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 285/3.

أيقنت أن سعيدا طالب ِبدمــي ا بصرت به بالرمح معــتــقِلا

فهذا " **مذهب مذموم عند العشاق** " وهي " **معان تصلح لتهدّد الأعداء، وتبعد عــن الرّقــة إ الــجَفَاء**، فأما ا بوبون فيقال م كما قال القائل:

لو حــز بالسيف رأسي مودتكم أ ــمالَ يهوي سريعا وكم راسِي

أو كما قال الرشيد:

أمــا يكفيكِ أنكِ تمِلكــي وأن النــاس كلهــم عبيــدي

وأنكِ لو قطعتِ يدي ورجلي لقلت من ا وى: أحسنت زيدي

فهذا وأشبهه عادة العشاق ا تيم مع الأحباب ا عشوق ؛ فأما طلب الدماء والتارات فيــصلح ا روب والغارات " [(1)]. فالسياقات تلفة، وما يصلح لغرض قد لا يصلح لآخر، وكل ذلك مرتبط أساسا بالبعد عما يسميه جفاء الأعراب، أو الترفع غ ا ناسب هنا، والتزام الرقة والليونة.

ومن ا روج عن رسوم الغرض أيضا ا طأ ا ع كذلك، مثل طلب ا مع بينه وب حبيبته من الأم ، وقد سبقت الإشارة إ ا طأ قوله [(2)]:

عــل الأم يرى ذُلّي فيشفع إ ال تركتنــي ا وى مثلا

وا شكلة هنا وقعت عند تداخل غرض ، وكان ضغط ا دح أقوى؛ فبدا أن أفضال ا مدوح وأياديه تشمل كذلك وقائع حياة الشاعر ا اصة، لكنه أساء التعب ، فبدل أن يكون فضله نحه جاريــة أو تزو ه كما رأى ابن وكيع، خرج إ الإساءة حق ا مدوح.

وقد تكون هناك خصوصية وضوع **الوصــف**؛ إذ لا يظهر مستقلا كث من الأحيان، بل تتلّبسه غ ه من الأغراض الأخرى، و ضر فيها كما نبه ابن رشيق لذلك [(3)]؛ فا مدوح موصوف،

----

(1) ا نصف، ص: 137. ويلاحظ قدامة أنه ا كان " تاج إ ا شونة مواضع مثل ذكر البسالة والنجدة والبأس وا رهبة، كان أحق ا واضع ال يكون فيها عيبا الغزل نافرته تلك الأحوال وتباعده عنها "، نقد الشعر، ص: 198.

(2) ا نصف، ص: 135.

(3) ابن رشيق: العمدة، 294/2، يقول:" الشعر إلا أقله راجع إ بــاب الوصــف، ولا ســبيل إ حــصره واستقصائه".

وا هجو كذلك، وا بوب أيضا وهكذا.. ويلتبس كلمة للبط - اا سترد لاحقا - بالتـشبيه أيضا [1]، أو النعت كما كان لدى الأقدم ، أو كما س د أيضا عبارة للفرزدق [2].

وقد مر أن ابن وكيع آمن بتفاوت ا وضوعات أو (ا وصوفات)؛ فاستهجن مثلا أبياتا وصف جرذ مقتول، لو كان طرحها من ديوانه لاستغ عنهما [3]، وكذلك أبياتا وصف لعبة أحضرت لس بدر بن عمار، وقال معلقا: " ن نستغ عن ذكر أكثرها لفراغها " [4]، وثلاثة مقـاطع أخرى وصفها أيضا [5]، وذكر أن ا تن ا أنشدها [6]:

وذاتِ غَدائر لا غيب فيها سوى أن ليس تصلُح للعناق

أمر بدر بن عمار برفع اللعبة، فقال له أبو الطيب: ما لك على ما صنعت؟ فقال بدر: أردت نفي الظّـنة عن أدبك، إحساسا منه بضعف تلك ا قطوعة، وعدم انسجامها مع مستوى ا تن ، فقال:

زعمت أنك تنفي الظّن عن أد وأنت أعظم أهل العصر مقدارا

إ أنا الذهب ا عروف بـره يزيد الســبك للدينار دينارا

فابن وكيع [7] " لا يفهم أن ا مال الف كما يقول (كانط) هو التقد ا ميل للشيء، ســواء أكان هذا الشيء ذاته يلا أم قبيحا، ا عل صفات القبح - حسب هذه النظـرة - تبقـى ملازمة للموضوع حـ بعد وله إ ربة فنية وهنا يصبح ال ا وضوع جزءا من ال التجربـة الفنية أو بعبارة أخرى تصبح له قيمة مستقلة عن قيمة العمل الأد ".

---

(1) فمن أركان الشعر الأربعة: " تشبيه مصيب ". وأدرك ابن رشيق ذلك فقال: " وهـو مناسـب للتـشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كث ا ما يأ أضعافه، والفرق ب الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقـة الشيء، وأن ذلك از و ثيل". العمدة، 294/2. وكلمة البط : ا وشح للمرزبا ، ص: 273.

(2) ا رزبا : ا وشح، ص: 274.

(3) ا نصف، ص: 92، وقد سبقت الإشارة إليه.

(4) ا نصف، ص: 564.

(5) ا نصف، ص: 564-565-566.

(6) ا نصف، ص: 566. والبيت ديوانه بشرح اا قوقي، 91/3. والبيتان بعـده فيـه أيـضا، 244/2، وبعد ا، فقال بدر: بل للدينار قنطارا.

(7) عبد القادر ه : نظرية الإبداع النقد العر القد ، ص: 161.

ويبقـى **ا ـدح** أهم ا وضوعات الشعرية حسب منظور ابن وكيع والقدماء أيضا، وقد رووا أن البط قال: " أ ع العلماء بالشعر أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافـع، أو هجـاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق" [1]. ولو رسم طيط ركة سهم سد هذه ا قولة لتب أن سهم ا دح يتجه إ الأعلى، والرفع إشارة واضحة لارتباط دلالته بأثره؛ أي طـره ا يـاة الاجتماعية والسياسية بوجه خاص، ورووا أيضا أن ذا الرمة سأل الفـرزدق: مـا لا أعـد الفحول؟ قال: نعك من ذلك صفةُ الصحارى وأبعار الإبل [2]، و رواية: لتجافيك عـن ا ـدح وا جاء، واقتصارك على رسوم الديار [3]، و رواية: يقعد بك عن غاية الشعراء نعتـك الأعطان والدمن وأبوال الإبل [4]. فهل رج معـ الفحولة هنا عن ا عا ال جردها لـدى النقـاد [5]، فيتجاوز وفرة الشعر والقوة، إ معـ ا سا ة والتأث ا ياة الأدبية، وهو ما لا يتحقق إلا با دح وا جاء.

وقد نقِل ا دح من العام فخصص للرجال، فمن رأي قدامة أنه " ا كان ا دح ا ا مـشتركا دح الرجال وغ هم؛ عمدنا بالقول مدح الرجال؛ إذ كان غرض الشعراء الأكثر إ ـا هـو مدحهم للرجال، إلا ما يستعملونه من أوصاف النساء " [6]. كما أن ارتباط ا دح وا جاء بعنصري ا والشر هو ما جعلهما على هذه ا كانة [7]، والتركيز على الفضائل ا دح على هذا النحـو غ بعيد عن التراث اليونا ا ترجم [8].

----

(1) ا رزبا : ا وشح، ص: 273.

(2) ا رزبا : ا وشح، ص: 273.

(3) ا رزبا : ا وشح، ص: 274.

(4) ا رزبا : ا وشح، ص: 274.

(5) ينظر بوجه خاص، إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 51 وما بعدها، وتوفيق الزيـدي: مفهوم الأدبية، ص: 19 وما بعدها.

(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 65.

(7) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، ب وت، ط1982/2، ص: 38.

(8) ينظر مثلا: فن الشعر لأرسطو (تر ة عبد الر ن بدوي)القسم ا اص بتلخيص ابن رشـد، ص: 207-210. وا ث على الأفعال هو ا قصود من ا ديح عندهم، ص: 217.

وكأن ا ديح موضوع (ر ي) يتطلب احترافية وصنعة أكـ ، يقابل ما عده ابن وكيع آنفـا موضوعات فارغة لا تصلح للشعر، فا روج إ ا دح تلف عن ا روج إ غ ه، وقـد جعـل **حسن ا روج** إ ا ديح من أنواع البديع الـ لا ينبغي للناقد جهلها، فهو شعر القدماء قليل و شعر ا دث أكثر، " بل نقل عن علي بن هارون أن أباه قال إنه " مذهب تفرد به ا ـدثون " [1]، فمنه مثلا قول الشاعر [2]:

مازال يلثِـم ـه ـراشِفَـ ـه   ويعلـ الإبريق والقَـ ـدح
ح استرد الليلُ خِلعتـ ـه   وبدا خلالَ سـوادِهِ وضـح
وبدا الصباح كأن غُـ ـرتـ ـه   وجـ ـه ا ليفة ح يـ ـمتدح

وقد أورد عدة اذج غ ه، لكن ا ثـ للاهتمام هو صيص التخلص إ ا دح أو ا جـاء دون غ ا من الأغراض، عل هذا ا روج نوعا مفردا من أنواع البديع. ور ا يكون السبب ارتبـاط ا قدمات الغالب بقصائد ا ديح أساسا، وبالتا فإن جلال موقف الشاعر أمام ا مدوح نعه من عدم مراعاة التخلص قصيدته.

وكل هذا تأسيس على **الاحترافية** الـ تقتضي ا رص على مكونات النص ا دحي، فلا يـ أ الشاعر **ا يتط** منه [3]، وهي ملاحظة قد ة تأسست فبما تأسس من قواعد ا دح، من أخطاء ها النقاد إ ازات الشعراء، وبينوا أ ا تتناقض مع الطابع الاحترا للمدح، وقد لاحظ ابن وكيـع

- -

(1) ا نصف، ص: 82. و أوضحه أبو هلال بشكل أفضل ح ذكر أنه " ا روج ا تصل ا قبلـه "، كتـاب الصناعت ، ص: 514. فالقدماء كانوا ينتقلون إ ا ديح بعبارة (دع ذا) أو (إ فلان) أو بالانتقال ا باشر.

(2) ا نصف، ص: 83. وقد عزاه ابن وكيع إ مد بن يوسف، ونبه ا قق رضوان الداية أن الأبيات مد بن وهيب ا م ي، حسب رواية صاحب الأغا ، وهي فيه بالفعل، 19/3، و كتاب الـصناعت لأ هـلال، ص: 516، وقد استدل به أيضا على نفس الفكرة. واشترط ابن حجة حسن التخلص أن يكـون بيـت واحد، خزانة الأدب، 330/1.

(3) ا نصف، ص: 249. مثل ما لاحظوه على قول موسى شهوات:

ليس فيما بدا لنا منـك عيب   عابه الناس غ انك فا
أنت نعم ا تاع لو كنت تبقى   غ أن لا بقـاء للإنسان

ابن رشيق: العمدة، 136/2. وأورد ابن رشيق أيضا قول أ ام الذي كأ ا تنبأ وت الرشيد ومكا ا:

فليطل عمره فلو مات طـ ـ ـوس مقيما ات فيها غريبا

ذلك على ا تنـ ، فقوله ـدح [1]:

فأ ُـم أموالـه النحـوس وأ ُـم سـؤاله السعـود

فصدر " هذا البيت لفظ يتط من مثله أن عل أمواله منحوسة، وإن كـان مـراده تفريقهـا وتبديدها "، فهو لا يعترض على ا ع من حيث الصحة والصواب، إ ا على طريقة عرضه؛ فهـي تتناقض مع ما ينبغي على ا ترف، ا تمكن من الصنعة، مراعاته خطاب ا مدوح.

وقد كذلك النقاد أيضا إ مثل هذا ا لل قوله [2]:

كفى بك داءً أن ترى ا وت شافيا وحسب ا نايا أن يكُن أمانيا

فالعيب فيه نظر ابن رشيق من باب التأدب مع ا لوك [3]، إذ أن " الابتداء بذكر الداء وا وت وا نايا ما فيه من الط ة، الـ تنفر منها السوقة، فضلا عن ا لوك " [4]. بل إنه افتتاح " تفتـتح بـه ا راثي " [5].

فنواة ا وضوع تكمن حسن إبراز ا مدوح، و مواجهته بصياغة مؤثرة ومدققة، لا تسمح بإنشاء قراءة مضادة، فلا وز استعمال **لفظ يوحي با مق** مثلا [6]، نظ قوله [7]:

حـ يقول الناس: ماذا عاقـ ـلا يقول بيت ا ال: ماذا مسلـما

فالناس - لفرط كرمه وتفريقه للمال - سيتساءلون: أهذا عاقل؟ أهذا مسلم؟؛ لأن (ماذا) هنـا مركبة من (ما) النافية العاملة عمل ليس، و(ذا) الإشارية [8]، وا ع بذه الصفة لا يليق معرض

---

(1) ا نصف، ص: 249. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 65/2.

(2) الثعالـ : يتيمة الدهر، 146/1. والبيت مطلع قصيدة له، شرح الـ قوقي، 417/4.

(3) ابن رشيق: العمدة، 222/1، وقد تعجب من وقوع ذلك للمتنـ ا شهود له ـودة الابتداء. ووقوع مثـل هذا ا طأ للشاعر مصدره " إما من غفلة الطبع وغلظ، أو من استغراق الصنعة وشغل هـاجس بالعمـل يذهب مع حسن القول أين ذهب ".

(4) الثعالـ : يتيمة الدهر، 146/1.

(5) ا ا ي: ا وضحة، ص: 67. وأورد اذج عديدة من الشعر القد ثل هذا ا طأ.

(6) ا نصف، ص: 130.

(7) ا نصف، ص: 129. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 149/4. وعده ا ا ي من سفـساف الكـلام، الرسالة ا وضحة، ص: 38.

(8) الـ قوقي: شرح الديوان، 149/4.

ا ـدح، بل هو إ ا جو أقرب.

ومنه، فإنه ينبغي نب وصف ا مدوح بصفات تمل دلالة ا جاء، كقول ا تن أيضا[1]:

يا ليت بـ ي ضربة أتيح ا كما أتيحت له مدها
أثـ ر فيها و ا ديد وما أثـ ر وجهه مهندها
فاغْتبطت إذ رأت تزيـ نها ثلـ ه وا راح تغِبطها

فابن وكيع يرى أن هذا ا ع غريب " وما أعلم بشرا يوصف بأن السيوف لا تستعمل ولا تؤثر جلده وتنبو عنه. ولو استعمل هذا وصف رجل وقح على ا بالغة، كان أحسن مـ ن دخولـ ه ا ديح " [2]؛ إذ أن الشدة وا نعة، انطبعت ذهن ا تن صورة سيئة، كن تأويلها إ مـ دلول نقيض اما للمع ا دحي الذي يريده.

ور ا كان كل ذلك من أثر الأساس الذي ينطلق منه ا دح؛ أي طبيعة تعامل الشاعر مع الذات ا مدوحة، فا دح شيء آخر غ ا َـ لَق الكاذب [3]، وابن وكيع يش كث ا إ مثل هذه ا عـ ا الا تعود إ ض ا لق والتزلف، كأن يتم الشاعر هلاكه وبقاء ا مدوح، فهـ و " مـ دح غـ صادق، وفيه عدول عن طريق ا قائق " [4]، وكذلك مثل قوله [5]:

أغَار على الزجاجة وهي تجري على شفَـ ةِ الأميـ ر أ ا سد

فهذا " ليس من مدح الأمراء ا بجل ، هذا من مدح الأحباب ا عشوق ". وبالفعل فإن البيـ ت إذا عدل قليلا ذف اسم ا مدوح يقرأ إلا على أنه غزل. فالاحتراف أو الصنعة يقتضي - بـ سبب جدية ا وضوع وا وقف - أن ينتبه الشاعر إ مثل هذا ا طأ، لكن طريقة التعامل مـ ع ا وضـ وع ا دحي والتوجه إ التملق هو ما ره إ دلالات غ صحيحة. ولتوضيح ذلك نتذكر قول حازم

----

(1) ا نصف، ص: 102. وأبيات ا تن ديوانه بشرح ا قوقي، 30/2، والرواية فيه (وا راح سدها).
(2) ا نصف، ص: 104.
(3) ا نصف، ص: 556.
(4) ا نصف، ص: 556.
(5) ا نصف، ص: 341. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 326/4. وهي نفس ملاحظة القاضي ا رجـ ا ، الوساطة، ص: 308، والبديعي: الصبح ا ، ص: 383.

القرطاجـ عن طريق ا ـد وا ـزل الشعر بأنـه " ـب معا الطريقة ا ـدية أن تكون الـنفس فيها طا ـة إ ذكر ما لا يشـ ذكره ولا يسقط عن مروءة ا ـتكلم، وأن تكون واقفـة دون أد ما ـتـشم من ذكره ذو ا ـروءة أو يكـ نفسه عنه " (1) .

و ا يدخل الإخلال بالاحترافية والصنعة، بل و باب التملق أيضا، ا ـدح " **ا ـتجـاوز** " للعقيدة مثلا، كما قول ا ـتنـ (2):

يا أيها ا ـلك ا ـصفى جوهرا من ذاتِ ذي ا ـلكوت أ ى من ا

نور تـ ظاهر فيك لاَهوتِـيه فتكاد تعلـم عِلْـم ما لُـن يعلَما

فهو مدح متجاوز وفيه قلة ورع، وترك للتحفظ، لأنه جعله من ذات الباري، وذكر أنه حل فيه نور لاهو ". وقد عد الثعال مثل هذا إيضاحا عن ضعف العقيدة ورقة الدين، فللإسلام " حقه مـن الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا " (3). وقد استغلت مثل هذه ا ـعـا للطعن عليه، وابن وكيع يتوقف عند ذلك كثـ ا تعليقاته، ولو تلميحا كقوله عند بيـت ا ـتـنـ الذي اطب فيه ـدوحه (4):

لو كانَ لفظُـك فيهـم ما أُنزلَ القـ ـ ـرآنَ والتوراةَ والإ ـيـ ـلاَ

" جعل لفظه يغـ عن الثلاثة كتب ا ـعجزات من قول الباري؛ تعا ا عن ذلك علـوا كـ ـبـ ا ". ومثل هذه ا ـبالغات " تركها الشعراء [كما يقول ابن وكيع] غـ معتقدين ا؛ و ا ـملهم عليهـا ـبة ا ـودة الكلام، والتناهي معا النظام " (5)، فهي الأساس مسألة مرتبطة بـالتحكم الصنعة، و ـنب كل ما من شأنه إفسادها.

- -

(1) حازم القرطاجـ : منهاج الأدباء، ص: 329.

(2) ا ـنصف، ص: 128. وبيتا ا ـتنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 146/4. وهنـاك نقـاش حـول نـصب (لاهوتيه).

(3) الثعال : يتيمة الدهر، 168/1.

(4) ا ـنصف، ص: 539. وبيت ا ـتنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 361/3. وقبله قال:

لو كان علمـك بالإله مقـسما الناس ما بعث الإلـه رسـولا

(5) ا ـنصف، ص: 267.

3 - ا ﻌ :

- أصالته وتوليده

احتفل كثـ ا با ﻌ نقد القرن الربع، فقد كانت نواة أزمة ا ﺪﺛ ما ي **بنفاذ ا ﻌا** [1]، فالشاعر ا ﺪث قلق دائم ورحلة متواصلة ثا عن ا ﻌ ، كما ترسخ ا طاب النقـدي مـا يسمى (**أبيات ا ﻌا**) [2]. ويبدو أن هذا ا بحث قد شآ وتطور أكثر دراسات النقـاد القـدماء حول السرقات؛ إذ أ ا تقوم على تتبع ا ﻌ ب السابق واللاحق، والبحث عن أصوله، وكذلك ا وازنات، بل و البديع كذلك.

والسرقات مرتبطة بأخذ ا ﻌ النادر أو ا يد أو ا خترع؛ لأن بيت ا ﻌـ هـو ا قـصود بالسرقة، ا ستهدف ا [3]، و يكن يع هذه ا مارسة ض الفكرة ا ردة، بل تداخل بالصورة وطريقة التقد ، كما أن سألة التفس والتأويل دورا كذلك تطوير مباحث ا ﻌ ؛ إذ من شـأنه أن يتطلب تفس ا و طيا للدلالة القريبة ادة النص اللغوية، ومن شأنه اقتراح قراءة (أو وجه) مـن الفهم للمع ، ومن شأنه كذلك البحث ا ودة والتميز ب ا قبول وغ ه.

ولكن ما هو ا ﻌ ؟ أي ما ا قصود مثلا ح يقال إن ا ﻌا قد نفذت [4]، وأن ا ﻌ الشعري عنصر مستقل عن عمل الشعر قد يرد إليه من النثر أو من السابق؟. لقد تب أن ا ﻌ عموما؛ هـو مع رد؛ أي فكرة ذهنية عقلية، أو مع شعري؛ أي أنه طريقة تقد ، فلا يشع إلا من صـياغته ا اصة [5]، ومن الصعب التمثيل لتمييز نقادنا القدماء بينهما، ما عدا مسألة ا شترك وا تـداول وا اص، فكذلك ا ﻌ خطاب ابن وكيع - شأن الأقدم - هو كل هذا، وليس الفكرة ا ردة فحسب. فقد أوضح مثلا أنه لا يشرح " إلا ما يقـع فيه ا ﻌ الذي لو كان له وقع ثله ـ الُه، وحسن به مقاله " [6]. فهو كل ما يشكّل نواة ال النص وأدبيته؛ و ذا تنوعت إشارات أخـذ

---

(1) ا نصف، ص: 4 و7.

(2) ا نصف، ص: 88 و 159.

(3) ا نصف، ص: 88.

(4) ا نصف، ص: 4.

(5) حسن طبل: ا ﻌ الشعري التراث النقدي، ص: 222.

(6) ا نصف، ص: 85.

ا ع من السابق؛ باسم الفكرة و الصورة وح العبارة، وكل ذلك وضع ت اسم (ا ع). فقـد قارن ابن وكيع بـ بيتـ ؛ الأول للبحتري [1]:

أرى غفلةَ الأيـام إعطـاءُ مانـع يصيبك أحيانا وحلـم سفيـ ـه

والثا حظة:

باذلٌ عِرسـ ـه لنا بطعـ ـام وشراب نـزر كنـيل البخيـل

وقال: " البحتري أحق با ع بزيادته تشبيها "، فقد تداخلت الصورة مع مصطلح ا ع تقيـيم بنية البيت؛ وهذا يذكر بقول فاا ي [2]: " لا وجود ع أو فكرة ليـست مـن إنتـاج صـورة ملحوظة". بل إن وصف ابن وكيع ع بأنه (أعذب) [3]، ليدل أيضا على هذا التوجه.

ومنه، فإن ا ع ليس ض الفكرة الذهنية ا ردة، وليس على الأرجح مفهوما علميـا جافـا، فمذهب الشعراء غ مذهب الفلاسفة كما يقول [4]، ولا تمل الشعر جوابات وسؤالات [5]، بل إن الشعر ضد تقرير ا قائق [6] ولذا كان قد قرر أيضا قرر أن الاستعارة أبلغ [7]. فهو متداخل مع عناصر أخرى من العمل الشعري، تنحل فيه ضرورة، ويصعب فصلهما عن بعضهما.

ورغم ذلك يستطيع الباحث أن يلمح الاهتمام با توى نفسه خطاب ابن وكيـع؛ فهنـاك مستوى مع أشبه ا يسميه رولان بارت (الدرجـة صفر من الكتابة) ، أو بعبارة ابن طباطبا [8]: " الكلام الذي لا مع له كا سد الذي لا روح فيه "، والعرب عنده أدق طبعا مـن أن يلفظـوا بكلام لا مع ته " . فقول ا تن مثلا [9]:

---

(1) ا نصف، ص: 401. وبيت البحتري ديوانه، 224/1.

(2) نقلا عن: جان كوه : بنية اللغة الشعرية، ص: 197.

(3) ا نصف، ص: 207.

(4) ا نصف، ص: 229.

(5) ا نصف، ص: 143.

(6) ا نصف، ص: 34و 78..

(7) ا نصف، ص: 53و539.

(8) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 11.

(9) ا نصف، ص: 149. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 44/2.

مفرشي صهوةُ ا ـصان ولكـن قَمِيصـ ـي مسرودة من حديد

بيت خال من الفائدة، " ولا فرق بـ هذا وبـ قوله: مفرشي صهوة الـ حصان وقميصي مـ ـسرودة، فيخـ نا عما يفترش ويلبس ويكون أحسن "؛ وكأن خلو الـ عـ هنا من الفائدة يرادف خلـ ـوه مـ ـن (اللاعادي)؛ أي المدلول المتميز، رغم أن بتر البيت من سياقه على هذا النحو هو سبب الإشـ ـكال كله؛ إذ قال المتنـ قبله:

ما مقامـ ـي بأرض نخـ ـلـ ـةَ إلا كمقام المسيـ ـح بـ اليهود

فقصده من مداومة لباس الـ ـرب، دوام التيقظ والتأهب هذه القرية كما فسر الـ قوقي.

ونفس الشيء يلاحظه على قوله [1]:

ويوم جلبتـ ـها شعـ ـثَ النواصِـ ـي معـ ـقـ ـدة السبائِـ ـبِ للطراد

فهذا " بيت لا معـ فيه فيطلب له استخراج سرقة ". ور ا يكن المقصود بانعدام الـ عـ أو الـ ـو من الفائدة أو المغزى والبعد الأخلاقي، فهي أبيات الوصف ليس ا علاقـ ـة مباشـ ـرة بالعقـ ـل والأخلاق، لكن المقصود يتضح أكثر حـ يدرس ابن وكيع قول المتنـ [2]:

ولا ينفَع الإِمكانُ لولا سخاؤه وهلْ نافع لولا الأكُف القَنا السمر ؟

يقول: " هذا **الإخبار ا لا يجهل!** وذلك أن صاحب الثراء إ ا ينفع ثراؤه إذا جاد به؛ فلو ـ ـل ينتفع به. وخـ نا أن القنا السمر لا تنفع لولا الأكف. وهذا ا لا ـهل أيضا.. وا تـ ـنـ يـ ـذكر أن الأكف الـ لا بد من ملها الرماح، لولاها تنفع الرماح، وهذا غـ ـهول؛ فائدته قليلة. ولا فرق بـ كلام أ الطيب وبـ من يقول: لولا عيناك ما نظرت، ولولا لسانك ما نطقت ! وما أشبه هذا با لهذيان الذي لا يفيد " [3]. ور ا كان يفترض أن يتقبل ابن وكيع - بناء على مذهبـ ـه- معـ ـ وشكل البيت؛ فقد ذكر المتنـ قبله ـو جود الممدوح على جود غـ ه، وجاء هذا البيـ ـت ليوضـ ـح ذلك، فما نفع المال دون سخاء، إن هذه الحالة تشبه وجود القنا الجيدة ولكن الأكف الـ ملـ ـها غائبة.

---

(1) المنصف، ص: 353-354. وبيت المتنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 81/2. والسبائب: شـ ـعر العـ ـرف والذنب يعقد عند الـ ـرب.

(2) المنصف، ص: 606. وبيت المتنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 259/2.

(3) المنصف، ص: 606.

و نفس السياق نقرأ تقييمه لقول المتنـ [1]:

أمثلـ ـي تأخذ النكبـ ـات منه و ـنزع من ملاقاة ا ـمـ ـام؟

فقد رأى أنه " ليس من ا عا البديعة، ولا الألفاظ الرفيعة "، وارتباط ا ع بالبديع وبالألفاظ أيضا عبارته، يش إ هذا التداخل مفهوم ا ع ، وعدم قصره على ا توى الذه ا رد.

وا هم أن مستوى (اللامع) أو (ا ع اللاأد) عنده هو مستوى الكلام العادي ا علوم الذي لو من فائدة أو معرفة جديدة، أو فكرة تضاف للسياق، بل يقدم معرفة عادية، لا ت ر الـ صياغة ا يدة. فا ع ب أن يتضمن **فائدة**، وفراغه منها يع أنه غ أد وغ يل. ويبدو أن فائدتـ ـه تع أيضا دلالته؛ أي تواه الذه الفكري ا تجه إ العقل والفهم: وهذا ما يقصده ابن وكيع مثلا ح يلخص مع قول ا تن عن ناقته [2]:

فتبيت تسـ ـئد مسـ ـئدا ـنيـ ـها إسـ ـآدها الـ ـمهمهِ الإنضـ ـاءُ

قال: " وفائدة هذا الكلام: تبيت هذه الناقة تسرع س ها كما يسرع تعبها شحمها ". فا ع هنا هو الفائدة، والفائدة هي ا توى الذه الفكري الذي تضمنه النص؛ أي ا قـ ـصود أو الدلالـ ـة البسيطة البيت؛ وعمله شرح له، ع إعادة تقد تواه بأسلوب آخر. وهي نفس الدلالة الـ يقصدها أيضا ح يعلق على معان بأ ا " فخمة ا سموع، ضئيلة ا نفوع " [3]؛ أي أن مضمو ا أو تواها هزيل، لكن الأمر تلف ح يتحدث عما يسميه (بيت ا ع)؛ أي ما له فضيلة تـ ـواه الذه ، أو أسلوبه أو صوره.

هناك انفصال تام ب ا ع والشكل خطاب ابن وكيع؛ فا ع لا تلف ولا يتأثر إذا تغ التركيب، وهو ما يشكّل الأساس الذي بنيت عليه فكرة السرقات؛ أي أ ـا عمقهـ ـا تـ ـشريع لإمكانية انتقال ا ع إ هيئة جديدة، بينما يبقى ثابتا هو هو، فقول ا تن السيف [4]:

وخضرةُ ثوبِ العيشِ ا ُضرة الـ أرتك ا رار ا وت مدرجِ النمل

مأخوذ من قول الشاعر السيف أيضا:

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 255. والبيت ديوانه، بشرح ا قوقي، 163/4.

(2) ا نصف، ص: 476. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 145/1.

(3) ا نصف، ص: 497، و352-381.

(4) ا نصف، ص: 118-119. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 280/3.

وصقيـ ـل كأ ا درج النمـ ـ ـ ـ ـ ـلُ على متنـ ـه لـ ـرأي العيـ ـون

أخضـر فيه لآمِعات ا نايا لآئِحات ما بين حـمر وجـون

فا عا " هي ا عا غ أنه انتظم مع البيت ببيت "؛ أي أنه أوجزه واختصره؛ ولذلك فما يؤخذ من النثر لا يتغ [1]، بل ا ع هو ا ع [2]، أو أن ا ع يساوي ا ع [3] كما يقول.

صحيح أن ا ع ا بدع، من وجهة نظر القدماء عامة، ونقاد السرقات خاصة، يقـوم علـى السبق [4]، والأول دائما هو ا بتدع [5]، ا عل السبق إ ا ع هو ا قصود صطلح إبداع ا ع ، لكنهم اتفقوا على أن الابتكار بذا ا ع ، من العدم، ومن الذات يعد كنا عصرهم؛ ولـذا ي ز إمكان - بل حتمية وضرورة - الأخذ والتحوير وما إليها. فا ع إذن " يفتـح ا عنـى " [6]، " وا عا يتولد بعضها من بعض، ويفتحها نظائرها " [7]، فهو أشبه نبه تفتح وتوقظ دقاته لـدى الشاعر صورا ومعا كث ة، وإ اءات، وظلال وحالات.

ولنراجع تصور ابن وكيع العام لبنية بعض حالات تداخل وتوليد ا عا :

حالة 1- ا ع (أ) ← توليد مع معادل ← ا ع (ب) هو نفسه ا ع (أ)

حالة 2- ا ع (أ) ← توليد معان تلفة ← مع (ب)
← مع (ج)
← مع (د)

حالة 3- ا ع (أ) ← توليد مع معاكس ← ا ع (ب) هو عكس ا ع (أ)

فليس هناك تغاير ب ا عا با ع الدقيق، بل هناك نسب يربط ب ا ع أيا كان وأصله الذي ا در منه، ومهمة ناقـد السرقات لا تزيد على: ديد أصل ا ع ، وتقييم التغييـرات ال أحدثها

----

(1) ا نصف، ص: 7.

(2) ا نصف، ص: 119، 249،402.

(3) ا نصف، ص: 199.

(4) ا نصف، ص: 1.

(5) ا نصف، ص:19 و9 و74.

(6) ا نصف، ص: 515.

(7) ا نصف، ص: 588،437.

اللاحق عليه أو على ما اشتق منه. فالباحث س برحلة يقطعها ا ع ب النصوص وب الـشعراء وع الأزمنة أيضا، وكذ ا ما تتبع ابن وكيع تبدلات ا ع من شاعر لآخر، طبقا ا يعتقده من أخذ و ـوير، مستندا إ اطلاعه الواسع على التراث. لقد قال ا تنـ [1]:

وقُوفيـنِ وقْفَ شـكرٍ ونـائل فنائلُـه وقف وشكرهـم وقْـف

هو من قول أ ام:

ف عرضـه بـسل على كل طالب وأموالُه وقف على كل مـجـتد

وللبحتري ما هو قريب منه:

أَعِـيالٌ اَـهم بنو الأرض أم مـ ـ ـ ـالُهم ثابت على النـ ـاس وقْـ ـف

وقال ابن الرومي:

أموالُـه وقْـف على تـثْـقِيلنـا وثناؤنا وقْـف على فيفـ ـه

وكل هذا ا سار يشرح نظرته لثبات ا ع وتبادل الشعراء له، وعدم تغي نواته الأساسـية رغـم التحوير والتوليد؛ إذ أن ا هم هو إجادة هذه التغي ات.

فالشاعر مطالب بالتعامل بفطنة مع ا ع ا أخوذ؛ فقد يأخذ ا ع ويغ ألفاظه وتركيبـه؛ أي أنه يغ الشكل [2]، أو يشتق من ا ع معا أخرى [3]، أو أن يعكس ا ع (هجاء أو مد ا)، وهذا " من لطف صناعة الشاعر وفطنته " [4]، أو عن طريق التأمل [5]، لكن ا قصود النهاية ليس ا لق من العدم، بل التعامل مع وجود مع للمع ، أيا كان ا قصود به.

---

(1) ا نصف، ص: 421. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ا قوقي، 29/3. أما بيت أ ام فليس ديوانه كما قال قق ا نصف، لكن يوجد ما يطابقه حـ كأن ابن وكيع أو الناسخ غ ه خطأ، يقول فيه:

أغـر يداه فرصتـا كل طالـب وجدواه وقف سبيل ا امـ ـد

وبعده: ف يقم فردا بيوم كريهـ ـ ـة ولا نائـل إلا كفى كلّ قـاعـد

ديوانه، ص: 218، وبيت البحتري ليس ديوانه، كما أن بيت ابن الرومي رواية ا قوقي (تنقيلنا) عـ إصلاحنا، وهو ديوانه (تثقيلنا) أيضا، 420/2.فالتثقيل وضعت لتطابق التخفيف.

(2) ا نصف، ص: 17.

(3) ا نصف، ص: 18.

(4) ا نصف، ص: 84.

(5) ا نصف، ص: 440.

- **طبائع ومعاي ا ع :**

ا طاب النقدي لابن وكيع ونقد السرقات عموما، قضايا كث ة تتعلق بـ ا غ ؛ بأصـله و ولاته، أو طرق توليده واستنباطه. لكن تقد ا ع يبقى من أهم ا سائل؛ لأنه يقـع صـميم مسألة الإبداع كما طرحت القرن الرابع، فإذا قبول استعادة واستعارة معا السابق ، فـإن ا شكلة ا طروحة على الناقد تنتقل من رد ملاحظة الأخذ إ التركيز على فهم ا عـ ا ديـد وتقييمه، وتقييم طريقة عرضه.

فليست ا شكلة ا ع نفسه؛ بل إن " ا عا كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غ أن ظر عليه مع يروم الكلام فيه، إذ كانت ا عا للـشعر لـة ا ـادة ا وضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضـوع يقبل تأث الصور منها، مثل ا شب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع أي مع كان.. أن يتوخى البلوغ من التجويد ذلك على الغاية ا طلوبة " [1]، فكأن ا عا نفـسها هـي شيء خارج الشعر؛ لأ ا رد مادة، وإ ا ا هم هو العرض أو التوصيل أو التقد الشعري كما يقول جابر عصفور [2]؛ ا يتطلب تأملا للمعا ونقد ا [3].

فا ع مرتبط بالإبلاغ والإبانة؛ أي أن الشاعر يبـ مـراده [4]. وقد يرجح نص آخر لكونه " أكثر إبانة "، كما يقرر ابن وكيع حـ درس قول ا تنـ [5]:

ومن كُلما جـردتـها من ثيابها   كساها ثياباً غَ ها الشـعر الوحـف

فهو نفسه بيت أ ام:

مِن كُـلِّ قَيـنـانـةٍ تـردى   بثوبِ قَـينـاِنـها الأَثـيث

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 19. ولنتذكر أن ا ع دون نظم كا سناء العاطلـة، وأنـه اللفـظ الشريف، كا سناء ا الية، ا نصف، ص: 7.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 102.

(3) ا نصف، ص: 363.

(4) ا نصف، ص: 474.

(5) ا نصف، ص: 415-416. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 27/3. وبيت أ ـام ديوانـه، ص: 135، والرواية فيه (من كل رعبوبة).

ولا يوجد فرق بالنسبة إ ابن وكيع بـ ا عني ، فكلا ا قدمت فيه صورة امرأة يغطيها شعرها الكثيف، ولا ء ة ا سوى ذلك. لكن نظرته هنا حول البيت تبقى غامضة؛ فإذا كان الأمر يتعلق بصورة طول الشعر الذي يكسو ا رأة فيتحول إ رداء كاس، فإن الصورة واحدة، أمـا إذا كـان ا قصود ا ع الغز البيت، فإن ا سألة ستعود إ السياق، ويبدو أن الأمور تـداخلت هنـا حكمه على ا عني وتقدير ا وا وازنة بينهما، فحاكمهما انطلاقا من السياق وا دلول وليس مـن حيث الدلالة ا زئية أو الصورة. إذ أن عنصر الإبانة الذي وصف به البيت لا يتعلق بالصورة نفسها بل بغرض ا تكلم السياق كله، و ا بالطبع سياقان متغايران.

وتبي ا راد متصل بدأ الوضوح، فالشاعر مطالب با ع الواضح القريب، فيفهم معنـاه [1]؛ أي أنه ب أن يكون مفهوما [2] لدى ا تلقي، ا يتطلب من الشاعر الشرح الواضح للمعـ [3]، فلا مله بل يشرحه [4]، وبذلك يكون أفضل [5].

ولنأخذ تعليق ابن وكيع على بعض نصوص ا تن لنفهم ا قصود بذا الـشرح. فقـول أ الطيب [6]:

إ كم وحـ أنت زي محرم وحـ متى شِقوة وإ كمِ

هو إشارة، وأصله قول أ ام ا شروح:

متساقطِي ورقِ الثيابِ كأ ـم دانوا فأُحدِثَ فيهم الإحـرام

---

(1) ا نصف، ص: 477. ويقول جان كوه : " ينبغي للخطاب، أي خطاب، أن يكون قابلا للفهم، تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأ ها ليست سوى مظاهر لتحقيقها. وقابلية الفهم هنا، ينبغي أخذها ع توفر ا ع ا قابل للإدراك من طرف ا تلقي، ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكون تفكيك الرسالة كنا ". بنية اللغة الشعرية، ص: 101.

(2) ا نصف، ص: 581.

(3) ا نصف، ص: 403.

(4) ا نصف، ص: 121.

(5) ا نصف، ص: 409.

(6) ا نصف، ص: 131-132. والبيت ديوانه بشرح اا قوقي، 150/4، والرواية فيه (إ أي حـ أنت). وبيت أ ام ديوانه، ص: 491.

فا قصود بالشرح هو **التعليل**؛ ومقابلةُ فضل الشرح بالإ اء والإ از، جعل ابن وكيع يفضل بيـت أ ام؛ لأن الشرح خطابه متعلق بالتوصيل والإبانة، بينما يضع الإ از مثل كث من النقـاد دائرة البديع.

ويتضح أكثر عند وقوفه على قول ا تن [1]:

ِإذْكاري ِمثلك تركِ إذْكارِي له إذْ لا تريد كما أريد مـتر ا

مأخوذ أيضا من قول أ ام:

وإذا ا ود كان عوني على ا ر.........ءِ تقَـاضيـته ِبتـرك التقاضي

فقد " شرح أبو ام **العلة** ترك تقاضيه ا يدل على كرم ا مدوح، و **يشرح أبو الطيب علـة** ذلك. فأبو ام أرجح كلاما "، ويستند ابن وكيع إ قول الفلاسفة (ا كماء): " البلاغة حـذف الفضول، وليست طي ا عا " [2]، وكأنه يقرر أن غياب الشرح والتعليل يفتح الباب للتأويـل والبحث عن ا ع باقتراح وجـه له، وبالتا ينفي ا ع الذي هو ا قصود الأصلي النص، و من هذا الباب قوله [3]:

يجِلّ عن التشبيه لا الكَف لُجة ولا هو ضرغام ولا الرأي ِمـخذَم

فقولٌ مفهوم " أنه إذا قال: ل ّ عن التشبيه. فكل ما أورده معلوم أنه دونه، ولكن **يشرح شرحا شافيا، وَوَكلَـنَا إ معرفة قصده بالتأمل!** ". وا ق أن مفهوم التبي والإيضاح يظل غامضا هنا، إذ لا يسعنا معرفة ا قصود (بالشرح ا طلوب)، فا ع هو أن ا مدوح أرفع من كل تشبيه، و ـع متعلقات التشبيه؛ من كرم وشجاعة ورأي..هي م رات إيراد ما أورده، ا جعل ابن وكيع يعت ها أشياء معلومة.

---

(1) ا نصف، ص: 131. وينظر ص: 443، و424. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 149/4، والرواية فيه (إذكار مثلك) و (ا أريد). وبيت أ ام ديوانه، ص:344، والرواية فيه: (وإذا ا د). وتوجد أمثلة أخرى كث ة؛ منها ص: 125، 238..

(2) ا نصف، ص: 445.

(3) ا نصف، ص: 445. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 206/4. و ذم: السيف القاطع.

ولتبـ ذلك أكثر، ننقل ما قاله ابن وكيع عند موازنته قول ا تنـ [1]:

أتَـافٍ بـا ما بالفؤاد من الصـلى ورسم كجسمـي ناحـلٌ متهدم

وقول لد ا وصلي الذي هو السابق:

يا م لا ضـن بالسـ ـلام سـقيـت ريـا من الغمـامِ

تتـرك الـمزن فيـك إلا ما تـرك الشوق من عظـامي؟

قال: " خبر أبو الطيب أن ول الطلل السريع و دمه كنحول جسمه و دمه، و يشرح العلـة ا وجبة لذلك، و(لد) جاء بـما، فهو أرجح "، فالشوق ا ذكور بيت لد برر إشراك الشاعر للطلل معاناته، بينما ي ر ذلك ا تنـ ، وقد اعتـ ذلك زيادة هامة يفضل بـا لد؛ كأنه يرى الصورة الـ قامت على رد الربط بـ الطلل وا سم وضع معـ ، غموضا أو نقصا تـاج إ توضيح وتتميم.

من هنا، فإن العلة ضرورية تقد ا ع ، لأ ا ير له، ولصياغته، وتوضيح يضمن الفهـم، ويعطيه مقبولية لدى التلقي العقلي، فقول ا تنـ [2]:

ولا ساعيا قُلّة ا د مدركا بأفعاله ما ليس يدركه الوصف

أد وأضعف من قول ابن الرومي:

وفّـي ا سن وا لاحةَ حـ ما يوفّيه واصـف حق وصف

فقد " جعل توفية ا سن إياه سببا لامتناع توفيته الوصف، فهو أرجح ن يذكر العلـة ذلك " [3]. ولا ريب أن لتأويل ا ع هنا دورا أساسيا بلورة القراءة؛ لأن البيـتـ تلفـان الأصل، فابن الرومي يصف اكتمال ا وا لاحة اكتمالا مطلقا، بينما يتجه معـ بيت ا تـنـ إ إنكار مثيل للممدوح يبلغ ما يسعى إليه من د، فما يدركه هو ال ومطلق.

---

(1) ا نصف، ص: 443. والبيت ديوان ا تنـ بشرح الـ قوقي، 204/4. و لد بن بكار ا وصلي شـاعر عباسي مذكور أخبار أ ام، تنظر تر ته : طبقات الشعراء، لابن ا عتز، ص: 298.وبيتاه مكـرران ا نصف، ص: 280، بتغيـ (يترك القطر).

(2) ا نصف، ص: 424. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 31/3. أما بيت ابن الرومـي، ففـي ديوانـه، 399/2.

(3) ا نصف، ص:424.

إضافة إ شرط الوضوح والشرح أو التعليل، توجد معاي أخرى للمع ، منها **سـلامته مـن التناقض** [1]؛ فقول ا تن [2]:

إذا اعـوج القنا حامليـه وجاز إ ضلوعهم الضلوعـا
ونالت ثَـأرها الأكبـاد منه فأولَتـه اندِقَـاقاً أو صـدوعا

فهو كلام ينقض بعضه بعضا، بينا هو نا وازه من الضلوع إ الضلوع، وما كان بذه الـصفة فهو سا غ مندق ولا متصدع إذ أخ نا أن الأكباد نالت ثأرها منه باندقاقه وانصداعه، فإن اندق وانصدع ينفذ إ الضلوع ال بعدها. والعجب أن هذا القنا صادم عظام الأضلاع فلم تـصدعه و تدقه وجازها، فلما صار إ الأكباد الرطبة ال تل ملاقا ا عليه اندق وانصدع!.. وهذا مـن قوله للتخريف وقلة التأمل "، ويبدو أن ابن وكيع قد تعلق بعبارة (فأولته) ال نسب فيه فعل الصدع للأكباد، ا أدى لتناقض، ور ا كان ا قصود وصف اية مساره من الضلوع حيث بدأ يتكـسر انتهى إ الأكباد رغم ذلك، دون اعتبار ا ع ا ر لعبارة (فأولته)، فنيل الأكباد الثأر منه برؤيته حاله وليس بفعلها هي. وقد يكون الظاهر متناقضا، فيحتاج النص إ تأويل، كما لاحظ علـى قول ا تن [3]:

كيف يحيـك ا َـلام هِـمم أقربها منك عنك أبعـدها

فظاهر " هذا الكلام **متناقض**، ولا وز أن يكون أقرب شيء أبعد شيء "، لكنه تصور له وجهـا رجه من دلالة التناقض. لكن ال قوقي أوضح شرحه أن ا قصود هو أن لومك لا يؤثر ـم أقربا منك تقديرك، هو أبعدها عنك الواقع؛ " أي أن الذي تظنه ينجع فيه لومك هو الأبعـد ا تظن " [4] . ويرد مصطلح **(ا ال)** أيضا وصف فساد ا ع ؛ ع استحالته عقلا؛ فقد علق

----

(1) اهتم النقاد بسلامة ا ع من التناقض، وكان قدامة قد ث ا سألة، وميز ب ا تناقض (الذي لا يكون ولا كن تصوره الوهم، وب ا متنع (الذي لا يكون و وز تصوره الوهم)، نقد الشعر، ص: 213.

(2) ا نصف، ص: 371-372. والبيتان ديوانه بشرح ال قوقي، 362/2.

(3) ا نصف، ص: 98. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 21/2. و يك: يؤثر.

(4) شرح الديوان لل قوقي، 21/2.

على قول ا تن [1]:

وقالوا هل يـبلّـغك الثريـا فقلت نعم، إذا شئت استِفـ ـالا

بقوله : " هذا من الاته، لأن القوم ما سألوه هل يبلغه الثريا إلا وهو دو ا، فكيف يبلغ مـا هـو أعلى منه إذا شاء أن يستفل؟! ". ور ا كان تأويل ابن وكيع للبيت غريبا، فهو الوحيد الذي أخرجه على هذا الوجه، وإلا فهو واضح؛ فالذين سألوا ا تن إن كان ينفعه دوحه ح ل فعه إ الثريـا، أجابم بأنه رفعه إ مرتبة أعلى، فإن وضعه موضع الثريا فقد أنزله.

كما أن ا ع ينبغي أن يكون **وافيا**؛ أي تاما. ويبدو أن ام ا ع يتعلق بالتلقي العقلي للفكرة، فلا ينبغي أن يكون ا ع ناقصا، وقد طور منه ابن وكيع - كما مر بنا - نوعا من أنواع الـسرقة ا مودة، ال هي إضافة إ ا ع ما هو من امه [2]. وحينما نأخذ شرح ابن وكيـع نـدرك أن ا قصود إضافة ما يزيد ا ع ؛ إذ ليس الثا نقص أصيل فيه، بل با قارنة مع غ ه. فقول أ نواس [3]:

جريت مع ا وى طلق ا ُمـ ـوح وهـان علـي مأثور القبيـح

أفضل من قول بشار صاحب ا ع :

ولقد جريت مع ا وى طلق ا وى انثنيت فلم أجد مركضـا

إذ أن أبا نواس عوض كلمة ا وى (با موح) وفيها صورة، وأضاف فكرة استهانته ا س ث مـن قبيح، وهو ما خلا منه بيت بشار. لكن قدامة كان تعرض لنوع من نقص ا ع و اه: **الإخـلال**؛ وهو " أن يترك من اللفظ ما به يتم ا ع " [4]، ومثّل له بقول عروة [5]:

عجبت م إذ يقتلون نفوسهم ومقتلهم عند الوغى كان أعذرا

" فإ ا أراد أن يقول: عجبت م إذ يقتلون نفوسهم السلم، ومقتلهم عند الوغى أعذر فترك (

---

(1) ا نصف، ص: 532. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 345/3. وقد لاحظ ابن وكيع مثل هذا ا ال بعض النصوص أيضا، ا نصف، ص: 565.

(2) ا نصف، ص: 21.

(3) ا نصف، ص: 22. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 150.

(4) قدامة: نقد الشعر، ص: 216.

(5) قدامة: نقد الشعر، ص: 216.

السلم) ". ومن الواضح أن ما يرمي إليه ابن وكيع تلف عما قصده قدامة؛ لأن العيب الذي دث عنه قدامة متعلق با ع نفسه، دون مقارنته بغ ه، فلو أخذنا مع بشار لوجدناه سليما لا نقـص فيه، لكن ابن وكيع حـ يقارنه بغ ه يبدو له غ تام.

وكذ ا ما لاحظ ابن وكيع تطبيقاته على ا تنـ عدم ام ا ع ، ولكن بـ نفس طريقتـه مقارنته بغ ه، باعتماد وجه من وجوه التأويل؛ فقول ا تنـ [1]:

يـروع ركـانةً ويـذوب ظَـرفا فما ندري أشيـخ أم غُـلام؟

فليس ا ع عنده وافيا؛ إذ ليس كل شيخ ركينا، وليس كل غلام ظريفا، فا ع ينقصه احتياط نع هذا التصور، كقول أ ام:

غلام جـرى أر يـة دهـ ـره ذكاءُ الف الزاكـي وأُبـهة الكهل

و اسن الشعر وأنواع البديع،كان ابن وكيع قد أشار إ الالتفات، وإ اعتراض الكلام كلام يتم معناه، يعود إليه الشاعر فيتممه، مرة واحدة، وقال إنه ر ا ي التفاتا [2]. غ أن ا تداول هو فصل الالتفات عن النوع الآخر، فالالتفات انصراف الشاعر إ مع آخر عودته إ ا عـ الأول دون إخلال به [3]، بينما يسمي البلاغيون النوع الآخر: التتميم [4]، والأمثلة الا قدمها ابـن وكيع ا تداولوه هذا الباب، كقول طرفة [5]:

فسقـى ديارك غ مفسدِهـا صوب الربيـع وديـمة هـي

فتمم ا ع بقوله: غ مفسدها.

- -

(1) ا نصف، ص: 407-408. والبيت ديوانه بشرح الا قوقي، 196/4. والركانة: الرزانة والوقار. وبيت أ ام ليس ديوانه كما لاحظ قق ا نصف.

(2) ا نصف، ص: 63.

(3) ابن رشيق: العمدة، 45/2، وقال إن البعض اه: الاعتراض، و اه آخرون: الاستدراك. وهو والاعتراض ع واحد عند صفي الدين ا لي، شرح الكافية البديعية، ص: 320، وقال: " إن الاعتراض يفيـد زيـادة ا ع ". ولكنه عقد للالتفات فصلا خاصا، وقال: اه قوم : الانصراف.

(4) ابن رشيق: العمدة، 50/2. قال: " وهو التمام أيضا، وبعضهم يسمي ضربا منه احتراسا واحتياطا أيضا ". وأورد البديعيون التتميم، فصفي الدين ا لي فرق بينه وبـ التكميل؛ الأول يتمم ناقصا والثا يكمل تاما، شرح الكافية البديعية، ص: 143.

(5) ا نصف، ص: 63.وبيت طرفة ديوانه، ص: 88. والرواية فيه: فسقى بلادك.

ويتصل بتمام ا ع : التقسيم؛ وهو عنده استقصاء الشاعر تفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه فلا يغادر قسما يقتضيه ا ع إلا أورده [1]، وا ثال الذي أورده ابن وكيع من قول الشماخ [2]:

م ما تقع أرساغُـه مطمئنـ ـة   على حجر؛ ترقَـض أو تتدحـرج

فليس " صفة الوطء الشديد إلا أن يكون ا جر رخوا ف فض أو صلبا فيدفع "، وتعريفه يل إ تعريف صفي الدين ا لي للتقسيم بأنه مرتبط ا يذكر فيه جزآن فصاعدا [3]، ففيه استيفاء للقسمة، كقوله تعا : وهو الذِي يريكُم البرق خوفًا وطَمعا [4]، وليس رؤية ا ق غ ا وف من الصواعق والطمع من الغيث.

وقد سبقت الإشارة سياق ا ديث عن تفس النص أو عن الأغراض إ ما يعتري ا ع من خطأ، ويبقى العقل والعرف ا ا رجع ييز الصحة من ا طأ. فقول ا تن [5]:

وبقايـ ـا وقَـ ـاره عافَـت النـ ـ ـ ـاس   فصارت وقَـارةً ا بـال

معناه خاطيء؛ قال: " لا شيء أفضل من ا يوان الناطق ا ميز، وقوله (عافت الناس) إزراء بـ م "، رغم أن ا ع الذي يريده ا تن ليس الإزراء بالناس بقدر تعظيم ا مدوح، فمجرد بقايا وقـاره لا تستطيع لها إلا ا بال، لكن ابن وكيع يش إ أن العقل لا يتقبل تفضيل ا ماد علـى النـاس. ومثله ما لاحظه على قوله [6]:

يا ذا الذي يهـب الكث وعنده   أنـي عليه بأخـذه أتصـدق

فإذا كان أصل ا ع قول زه :

تراه إذا ما جِئْـته متهـ ـلِّلا   كأنك تعطيه الذي أنت سائلُـه

فإن الفرق واضح بينهما تقد ا ع ؛ إذ أن دوح زه يفرح كأنك تعطيه ما سألته، بينما يفرح

---

(1) ا نصف، ص: 65.

(2) ا نصف، ص: 66. وبيت الشماخ نقد الشعر لقدامة، ص: 131.

(3) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 169.

(4) القرآن الكر ، سورة الرعد، الآية: 13.

(5) ا نصف، ص: 469. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 315/3. والرواية فيه: فصارت ركانة.

(6) ا نصف، ص: 171. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 79/3، والرواية فيه (يهب ا زيل). وأمـا بيـت زه ، ففي ديوانه، شرح: علي حسن فاعور، دارالكتب العلمية، ب وت، ط1988/1، ص: 92.

دوح ا تن كأنه يأخذ الصدقة، فقد " جعل مكان ا عطي ا تصدق، ومن شأن النفوس الأبية الفرح بالعطايا السنية، فأما أخذ الصدقة فلا تفرح با ". فكـن ا طأ لا يعود إ تصور ا ع ، بقدر مـا يعود إ سوء تقد ه. ومثل هذا كث ملاحظاته؛ وقد أشار أيضا إ قول ا تن [1]:

سفَرت وبـرقها ا يـأءُ بصفرة ستَرت محاجرها و يك برقعـا

" فكأنه لا يفرق بـ تأث الوجل، وتأث ا جل "؛ أي ما تنتج عنه ا مرة، وما تنتج عنه الـصفرة. ويبدو أن الرواية الواردة نسخة ابن وكيع من الديوان هي سبب هذا التقدير؛ إذ روي البيـت نسخ أخرى (وبرقعها الفراق)، فيكون سبب الصفرة والشحوب، هو جزع الفراق، وليس ا ياء. ومثله أيضا وصف ول لون القنا إ السواد بسبب الدم، قوله [2]:

ورب ـتما ـةٍ الوغـى رددت بـا الذّبـل السمر سـ ـودا

فالذي " **جرت به العادة** أن يوصف الدم با مرة "، ومفهوم الفة ما جرت به العادة مهم جـدا، وهو متداول النقد القد ، ومنه أيضا ما اه قدامة: **الفة العرف** والإتيان ا ـيس العـادة والطبع [3]، ويعتقد توفيق الزيدي " أن ذلك نابع من إ ا م با افظة على الرصيد ا شترك للمعـا الذي أصبح بفضل التراكم على مر الأحقاب ضخما " [4]. بل كن ملاحظة م ع قوي إ تقدير السابق هذا التوجه، ونزوعا قويا إ كيم العقل والتزام حدوده تفس ا ع وتقييمه. خاصة وأنه يتصل معظم ا الات ا يذكرو ا بالأغراض الرئيسة كالوصف وا دح غالبا، لكن العقـل يبقى -كما مر - يلعب الدور الأساس توجيه التفس والتأويل الوجهة ا يؤسسها الناقد، وقد قرأ قول ا تن [5]:

فَلَـه هيبـةُ من لا يتـرجى وله جود مـرجـى لا يهـاب

على أنه خطأ؛ إذ " ليس تنع ا يبة من الرجاء ولا ا حود من ا يبة "، ويبدو أن ا قصود أن هيبته وجوده مطلقان؛ فهو يهـاب هيبة من لا يرجى عنده عفو، ويرجى رجاء من لا خوف منه، فا ع

----

(1) ا نصف، ص: 229. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 4/3. والرواية فيه (وبرقعها الفراق).

(2) ا نصف، ص: 495. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 88/2.

(3) قدامة: نقد الشعر، ص: 215.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية التراث النقدي، ص: 108.

(5) ا نصف، ص: 530. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 262/1.

متعلق بتكوين صورة أسطورية للممدوح الذي تمع فيه ا يبة والرجاء معا، وكلا ـا موفـور لا ينقص. لكن ابن وكيع تصور ا طأ اعتبار ا تنى الرجاء مناقضا للهيبة؛ وكأن الناس ترجو فقـط من لا يهاب، وكذلك اعتبار ا ود مناقضا ا، فكأن ا واد لا يكون مهيبا. ومثل هذا التفسير نقرأه تعليقه على قول ا تنى كذلك [1]:

خلائق لو حواها الزنج لانقلبوا ظُـمي الشفاه جياد الشعر غُـرانا

فمن الناحية العقلية " ما تتعلق فضيلة الأخلاق بانقلاب ا لق غ هيئا ا، ولا ادعى أحد بيـاض الأخلاق أنه يبيض ا لود حـ يعود الأسود أبيض، وما زادوا على أن قالوا: إن كانت ا لق سودا فإن الأخلاق بيض، كما قال عبد بـ ا سحاس [2]:

ليس يـزري السـواد بالرجل الشـ ـ ـم ولا بالفتـى الأديب الأريب

إن يكـن للسـواد منك نصيب فبياض الأخلاق منك نصيـ

ومنه نفهم أن مقياس ابن وكيع هو العرف السائد تقد هذا ا ع ، كما أن العقل لا يستـسيغ ربط الأخلاق والفضائل لقة الإنسان، أو ادعاء تأث ا فيها.

غ أن مفهوم نقص ا ع ر بالضرورة إ مفهوم آخر شـديد العلاقـة طابـه النقـدي وبالسرقات وا وازنات، وهو **الإضافة**. وقد سبق البحث أن نظرية الإبداع كلها قامت القرن الرابع على أساس إمكانية استعادة ا ع السابق، امتلاكه عن طريق التحوير والإضافة، ومـن فإن ا ع قد يرد ناقصا، فيضاف إليه ما يتمه، وقد يرد تاما، فيضاف إليه ما يزيد قيمته، إيضاحا أو تأكيدا أو تصحيحا. فقول ا تنى [3]:

فَخاض بالسيف ر ا وت خلقَهـم وكان منه إ الكـ عـ بـ زاخره

أد من قول أ ام:

وقد عِلِـم القِـرنُ ا ُـساوِـيك أنه سيغرق البحر الذي أنت خائض

- -

(1) ا نصف، ص: 616. والبيت ديوانه بشرح اﻟ قوقي، 359/4. والرواية فيه (جعاد الـشعر). وظمـي الشفاه: دقاق الشفاه، وغرانا: ع أغر: أبيض مشرق. وأورد اﻟ قوقي مآخذ أخرى على البيت.

(2) ا نصف، ص: 616.

(3) ا نصف، ص: 212. والبيت ديوانه بشرح اﻟ قوقي، 224/2. وبيت أ ام ديوانه، ص: 338.

إذ " يعد أبو الطيب بأن خ عنه وض ر ا وت خلفهم فإن ر ا ـوت ـاوز - يعـ
ا ائض- زاخره، وأبو ام ذكر أنه خاض ما غرق فيه مساميه و أبو الطيب بذلك؛ فقد رجح
كلام أ ام واستحق ا ع ". فصورة ا ع بيت ا تن غ تامـة الدلالـة علـى تفـوق
ا مدوح، رغم أنه وض ر ا وت، بينما نقل أبو ام ا ع إ عجز غ ا مدوح ن يـساموه
ويتطلعون إ م لته عن خوض البحر الذي وض.

4 - **الصدق وا بالغة:**

لقد انتهى ابن وكيع -كما مر - إ إن صحة ا ع تتطلب التزام الواقع والعقل وحدود ا ع كما هو متعارف عليه؛ لأن هذا العرف الشعري هو الذي أسس مقبولية ا ع عقلا، أو أن العرف تأسس على قبول العقل للمع ، ا يتطلب وضوحه وشرحه، وسلامته من التناقض أو ا طأ، وكل هذا متوقف على إدراك نواة الصنعة الغرض، وعدم الفتها، فقد علق مثلا على مدح للمتن (1):

أنت الذي طُولُ بقائي به خ لنفسي من بقائي بِا

قال إنه " ملَق كاذب، غ صادق؛ وفيه عدول عن طريق ا قائق "، وطريق ا قائق هنـا، كمـا أوضح، هو ما اه ا عتاد؛ أي أن العرف يقتضي أن يقال: إذا بقيت لنا نبال من هلك، ولا يقال: ما نبا أن لك ن وتبقى أنت. ونعت النص بالكذب وا لو من الصدق مستمد مـن مقبوليـة ا بالغة ا بنية أصلا على مستوى حدده العقل والتراث والعرف. وهذه مسألة مهمة؛ إذ ترتبت عليها مقاييس للمع ، وستترتب مقاييس كذلك الصياغة والتعب .

لكن صحة ا ع ، وعلى الرغم من إلزام ابن وكيع تطبيقاته للمتن دود ا تقبـل ذهنيـا وعقلا، لا يقصد منها إفراغ النص من طبيعته الشعرية، و ويله إ ض كلام علمي أو استنتاجات منطقية جافة، بل إنه ضد ذلك، فقد علق على بيت ا تن مثلا (2):

وزارك دونَ ا لوكِ تحرج إذا عـن ر ـز التيمم

بقوله " هذا **بيت ففهي** يدل على ورع و لا تطلب مع مثله النبوة!"؛ أي أن تلفيق ا ع ذهنيـا عن طريق ال اعة، رج الشعر من دائرة الصنعة إ دائرة التصنع، فيفقده روحه وصدقه.

----

(1) ا نصف، ص: 556. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 366/3. والرواية فيه (طول بقاءٍ به).

(2) ا نصف، ص: 447. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 213/4. والرواية فيه (تـحرجي).

لكنه لا يقصد الصدق با ع الأخلاقي، بل إنه الشعر غ ه ا طابات الأخرى؛ وقد يبدو لنا الشاعر مناقضا للواقع أو مبالغا، لكنه لا يفقد صدقه، فهو " يأ الشاعر بضد ا قائق، ويتناهى الوصف وهو غ صادق" [1]؛ لأنه غ مطالب بالصدق عناه الأخلاقي، الذي هو أمانة النقـل للواقع، أو الالتزام به، فالقاعدة الأساس هنا هي أن " الصدق غ ملتمس من الشاعر وإ ا ا راد منه حسن القول **ا بالغة** الوصف. والشعر فنون الباطل واللهو أمكن منـه فنـون الـصدق وا ق؛ دليل ذلك شعر حسان آل جفنة ا اهلية، فإنه كان كث العيون والفـصول، قليـل ا شو والفضول، فلما صار إ الإسلام طلب طريق ا قائق واستعمال اللفظ الصادق، فقلّ تناهيه، وضعفت معانيه " [2].وهذا ا نطلق مهم؛ لأنه يشرح نظرة الناقد إ ا مال، أو إ الأساس ا ما للفن، فهو غ الأخلاق، بل إن الأخلاق با ع البسيط تناقض الشعر، الذي يتأسس أصـلا علـى ا بالغة وجودة التعب عنها، وقد كرر ذلك ح قال إن " الشعراء لا يلتمس منهم الصدق، وإ ـا يلتمس منهم حسن القول. والصدق يلتمس من أخيار الصا وشهود ا سلم " [3].

فصدق الشاعر لا يع الاقتصاد القول و نب ا بالغة، انطلاقا من ضرورة الصدق، بـل إن ابن وكيع يعي اما خصوصية ا طاب الشعري و ايزه عن الكلام العلمي، أو طريق الصدق عـ الاقتصاد وعدم الإفراط وا بالغة. وقد أوضح قدامة [4] أن النقاد على مذهب ؛ من يستحسن الغلو، ومن يقتصر على ا د الأوسط منه؛ لأنه " لاف ا قائق، و روجه عن اللفظ الصادق " [5] -كما قال ابن وكيع- و" إن الغلو عندي أجود ا ذهب ، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والـشعراء قد ا. وقد بلغ عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه ". وقد عرض ابن وكيع قسمه النظري لنوع (من البديع) اه ا دثون: **الإغراق و الغلو**، وبين أن من يستحسنونه يقولون: أحسن الشعر أكذبه [6].

---

(1) ا نصف، ص: 2.

(2) ا نصف، ص: 34.

(3) ا نصف، ص: 78.

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 58-62. وينظر: ابن رشيق: العمدة، 53/2.

(5) ا نصف، ص: 78.

(6) ا نصف، ص: 78.

وعرفه بأنه " ا بالغة ﻲء الشاعر ا يدخل ا عدوم، و ﺮج عن ا وجود " [1].

فا بالغة عنده أفضل، وهي ا يرجح به مع على آخر، فقول ا تنﺒ [2]:

أحييت للشعراء الشعر فامتدحوا ﺒيع من مدحوه بالذي فيكا!

يرجح عليه قول ابن الرومي بسبب تأسيسه على ا بالغة:

مدح الأوﻟـون قوما بأخـلا............قك من قبل أن ترى ﻠوقا

نحﻠـوهم ذخائـﺮا لك بالبا........ ....طل من قو ﻬﻢ، وكان زهوقا

فانتزعنا الغصوب من غاصبيها فحبا صادق بﻬا مصـدوقا

فقد " اوز مع أ الطيب، وبالغ، ورجح عليه ". فمدح الشعراء ﻤدوحيهم بأخلاق ا ﻤدوح بيت ا تنﺒ طاريء بعد أن وجد فقط، بينما نسب ابن الرومي كل مدح قيل، وا ـو قبـل خلـق ا ﻤدوح إ أخلاقه، وكأ ﻬﻢ ﺜلوه قبل خلقه؛ وا ﻌ هو أن كل ما قيل من مدح قبله هو منـه، لا يصلح إلا له، وهو ﻏ ه باطل وانتحال.

ومن فإن ا بالغة متعلقة بكفاءة أكﺜ ﺜيل ا ﻌ وإبرازه، يقول جابر عصفور [3]: " لقـد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر يكن ﻬﻢ بد مـن أن يـصطنعوا ا ـشاعر، وأنـهم - اولتهم إرضاء ﻤدوحيهم - يعمدون إ قدر ﻏ يسﻴ من ا بالغة، فبحث النقـاد هذه ا بالغة، وعا ﻬا ﻏ واحد منهم على أ ا ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الـشاعر"، وأوضح أن معظم الأبيات الـ ﺜل بﻬا النقاد هنا من شعر ا ﻤديح. وهذا مهم؛ لأن ا بالغة مرتبطـة بالتقد الشعري، وا ﻤديح أكثر اتصالا ﻤفهوم الصناعة، ولذا كانت فيه أظهـﺮ. فتكـوين صـورة ا ﻤدوح يتطلب مهارة خاصة تأكيد صفات معينة، وا ﺬر من كل ما قد يتسرب إ ا من صفات أخرى، أو ﺮد تركيب يسمح بتأويل خلافها.

من هنا، اعتد ابن وكيع با بالغة، كعنصر مهم ترسيخ معا الصفات، و ﺬا لا يبدو أحيانا قاسيا على بعض مبالغات ا تنﺒ ، و يل إ تفهمها كصياغة فنية، لكنه يعود فيستند إ الصـدق

---

(1) ا نصف، ص: 78. وهي عبارة قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 62.

(2) ا نصف، ص: 274. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 117/3. وأبيات ابن الرومي ديوانه، 481/2. وفيه (من قيلهم) بدل (من قو ﻬﻢ).

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي، ص: 345.

الصدق للاحتياط منها، كما تعليقه على قول ا تن [(1)]:

أبا أ دٍ ما الفخر إلاّ لأهله وما لامرئٍ يمسِ من بحتر فَخر!

قال ابن وكيع منتقدا وموضحا: " هذا اوز للحد، وخروج عن الصدق، إ ا يصلـح أن يقال هذا ن له نسب متصل برسـول ا صلى ا عليه وسلم، **ولكنّ الشعراء يتجـاوزون إ الغايـة ا بالغة!** ". فكأن ا طاب الشعري خاص ومتميز، وز فيه ما لا وز غ ه؛ ولذا كانت الفكرة من ناحية ا نطق بعيدة وغريبة، ولكنها التعب الشعري مبالغة. إلا أنه أشار عبارته إ (**اوز ا د، و اوز الغاية**)، ا يدل على أن هنالك حدا للمبالغة نظره، و نه غ واضح هنـا، أهـو العقل؟ أم الواقع والعرف؟، وقد يكون كل هذا وغ ه، جديرا بالاعتبار تكوين ا بالغة.

وهذه ا دود هي ال جعلت ا تأخرين عنه من النقاد البلاغي يعيدون تصور و ديـد هـذه ا صطلحات فقد عقد ابن رشيق لكل من ا بالغة والإيغال والغلو فصلا على حدة، وذكر للمبالغـة أنواعا [(2)]؛ ويرى أن الغلو " ضرب من ا بالغة، إلا أنه القوا خاصـة لا يعـدوها، وا ـا ي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية " [(3)]، وأما الغـلو أو الإغـراق أو الإفـراط - وهي كلها عنده ع واحد - فمذموم ؛ إذ رج عن الواجب وا تعارف [(4)]، ويش إ أنه رأي قدامة وا ا ي [(5)]، وقد دقق آخرون أكثر ا فاهيم؛ فعند صفي الدين ا لّي [(6)]: " ا بالغة إفـراط وصف الشيء با مكن القريب وقوعه عادة، والإغراق وصفه با مكن البعيد وقوعه عادة، والغلـو وصفه ا يستحيل وقوعه عادة " . ومن هذه ا فاهيم، ندرك أن الشروط ال تداو ا النقاد إ ا انبنت على منظور مع للتخيل ولبناء ا ع ؛ إذ أن عيار ا ع أن يورد على الفهم الثاقـب فمـا قبلـه واصطفاه فهو واف، وما ه ونفاه فهو ناقص " [(7)]، كما أن التوسط والاعتدال هو الضابط ا هم

----

(1) ا نصف، ص: 283. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 230/2.

(2) ابن رشيق: العمدة، 55/2؛ مثل : التقصي وترادف الصفات، والغلو.

(3) ابن رشيق: العمدة، 57/2.

(4) ابن رشيق: العمدة، 61/2.

(5) ابن رشيق: العمدة، 61/2.

(6) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 150. وابن حجة ا موي: خزانة الأدب، 8/2.

(7) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14، وا رزوقي: شرح ا ماسة، 9/1.

لصحة الصناعة؛ إذ " علة كل حسن مقبول الاعتدال "[1].

و ذا سد تطبيقات ابن وكيع مبدأ تفضيل ا بالغة ورفض التطرف فسها (الإغراق)، فبـدا أنه مقتنع بفكرة ألا رج الكلام إ ا ال؛ كما لاحظ مثلا رجز بعض الأعراب[2]:

جاء كلَمح ال ق جاء ماطِره

تسبـح أُولاه ويطفُـو آخره

فما يمـس الأرض إلاّ حافِره

فهو أشد إغراقا؛ من قول خلف الأ ر الذي تضمن نفس ا ع وصف ثور وحشي:

فكأنـما جهدت أليتـه ألا تـمس الأرض أربعـه

لأن مع خلف هنا " **أقرب إ الصدق، وأكثر توفيا** "، و" وقوع (كأ ا) هاهنا رجه عن حـد ا ال "، فالصدق متعلق قدار التزام الوصف للواقع، ووجود أداة التشبيه (كأ ا) ب أن الشاعر لا يدعي الصفة للموصوف حقيقة، بل أعلن وقرر أ ا تصل ذلك ا د، وا ا صورة من باب الشبيه لا من باب ا قيقة، عكس ما هو قطعة الراجز السابقة، أو بيت ا هلهل الشه [3]:

فَلَولا الريح أُسـمِع من بِحجر صليلَ البيضِ تـقرع بالذكور

فا طلوب توق وتأمل كاف حـ لا رج ا بالغة إ صورة غ مقبولة، قـد تـؤثر علـى ا عـ وتفسده، كما قول ا تن [4]:

وعطاءُ مالٍ لو عداه طالب أنفقته أن تلاقي طالبا

فقد أوله ابن وكيع على أنه خطأ؛ لأنه " إذا أنفق ماله طلب طالب فوجده يبق معه ما يـدفع إليه! فبالغ وأقل التأمل!". فالفكرة حد ذا ا متعارف عليها؛ أي حرص ا مدوح على لقيا طـا ا ال، لكن ما كونه ا تن من صورة جديدة بالغة ا مدوح هذا ا رص حـ لينفق ماله سبيل ذلك، غده إسرافا و اوزا، نقل ا ع إ ا ستحيل؛ إذ لا مع بعد ذهاب ا ال للعثور على طالبه.

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 15.

(2) ا نصف، ص: 80. والرجز كتاب الصناعة دون نسبة، ص: 97، وفيه (جاش ماطره).

(3) ا نصف، ص: 81. وبيت ا هلهل شه استدل به معظم البلاغي والنقاد على الإغراق، وهـو الـشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 134.

(4) ا نصف، ص: 440. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 260/1.



وكذلك قوله [1]:

وأُقسِم لَولا أن   كُلِّ شعرة   له ضيغما قلنا له: أنت ضيغم

فهذه مبالغة شديدة الاستحالة، تزيد   استحالتها عن مبالغة ابن الرومي الـ   هي أصلها [2]:

لَيـ ـثٌ لـ ـه   كل جـ ـا........رحـ ـة وعضو   لِـ ـ ـ ـب

فقد أقسم أبو الطيب أنه لا يصلح أن يشبه بالأسد؛ لأنه يزيد عليه قوة وشجاعة، ففي كل شعرة منه أسد. وقد يكون   مع   ابن الرومي خطأ، لكن بيت ا تنـ   مؤسس ضمن سياق مع   - كما أشار الـ قوقي - إذ أوضح أن هذا البيت يؤكده البيت بعده وهو قوله:

أننقصه من حظّه وهو وافـ ـ ـر   ونبخسه والبخس شيء   ـ ـ ـرم

لـّ عن التشبيه لا الكـ ـفـ   ـة   ولا هو ضرغام ولا الرأي مِخذَم

فا قصود أنه أكـ   من ا شبه به، فليس الأسد إلا شعرة   مفرقه على حد تعبـ   ه   نص آخر.

لكن ابن وكيع يراها بعيدة؛ ولذلك يسجل أن ا بالغة نوعان: " ـكنة ومـ ـستحيلة؛ وا مكـ ـن أحسن عند كثـ   من الأدباء من ا ستحيل " [3]. فقول ا تنـ   [4]:

روح تردد   مثل ا ـلال إذا   أطارت الريح عنه الثوب   يـ ـبِنِ

فقد نقل   نفس ا ع   من شعر يسـ ـار [5]:

سلبـ ـتِ عظامي لَحمها فتركـ ـِتها   عـ ـواري   أجلادها تتكسـ ـر

وأخـ ـليت منها مـ ـخها فتركـ ـِتها   أنابيب   أجوائها الريح تصفر

خذي بيدي   ارفعي الثوب فانظري   ضـ ـ   جسدي لكنـ   أتـ ـستر

وليس الذي   ـري من العـ   ماؤها   ولكنها نفْـ ـس تذوب فتـ ـقْطر

- -

(1) ا نصف، ص: 444. وبيت ا تنـ   ديوانه بشرح الـ قوقي، 205/4.

(2) ا نصف، ص: 444. وبيت ابن الرومي   ديوانه، 162/1.

(3) ا نصف، ص: 90.

(4) ا نصف، ص: 89. وينظر ابن حجة: خزانة الأدب، 13/2. وبيت ا تنـ   ديوانه بـ ـشرح الـ قـ ـوقي، 318/4. وا لال العود الذي   لل به الأسنان.

(5) ا نصف، ص: 89. وذكر ابن وكيع الأبيات ليسار، لكن ا قق أوضح أ ا نسبت لبشار ولقيس بن ا لوح أيضا.

فهذا " أصح عند من د الاقتصاد، وذلك أنه خبر عن ضـ جسدٍ يستره ثوبه وا تن خـ أن ثوبه على بدن لا يبـ للناظر، وهي مبالغة مستحيلة " [1]، لكن البعض لا يرى الاستحـالة هنا؛ إذ " لا تنع عقلا أن ينحل الشخص، حـ يصـ مثل ا لال، ولا يستدل عليه إلا بالكلام، إذ الشيء الدقيق إذا كان بعيدا لا يرى، لاف الصوت، ولكن صـ ورة الشخص، النحول، إ مثل هذه ا ال، تنع عادة " [2]، فهناك فرق بـ هذه ا بالغة وتلك الـ قول امريء القيس [3]:

تنـورتها من أذرعات وأهلهـا بيثرب أد دارها نظـر عا

فلا كن عقلا أن ترى نار يثرب من أذرعات بالشام، أما أن يسمع صـوت شـخص بلـغ النحول أن صار مثل العود فممكن عقلا؛ ولذلك أشار ابن وكيع إ خلل آخر، متعلق با ع ، فلا " يثبت الثوب على مثل ا لال، وإن كان أخف ثوب " [4]. ومثلها استحالة مبالغتـه وصـف البشرة قوله [5]:

ورقـةُ وجه لو ختمت بنظرة على وجنتيه ما امـحى أثَـر ا َتمِ

فهو " أشد مبالغة، وأكثر استحالة؛ لأنه جعل النظر يؤثر وجنتيه أثرا لا حي، والنظر ليس سم فيؤثر الأجسام "؛ ذلك أن الشاعر إ ا " يريد أن رج عن حد ا وجود إ حد ا فقود ليـدرك بوصفه الغاية و اوز النهاية " [6]. ومن الواضح أن التأويل يلعب دورا مهما تقدير ا بالغة هنا؛ إذ شرح الـ قوقي ا قصود بأنه كناية عن رقة وجهه حياء وكرما، فلو نظرت عليه لظهر على وجهه أثر نظرك كأثر ا تم، لا يذهب، لكن ابن وكيع اعترض على عدم ا اء الأثر وليس على الـصورة نفسها.

وأوضح منه تعليقه على قول ا تن [7]:

---

(1) ا نصف، ص: 89-90.

(2) وعن بيت امريء القيس ومبالغته ينظر: ابن حجة: خزانة الدب، 13/2.

(3) ابن حجة: خزانة الأدب، 13/2. وبيت امريء القيس ديوانه، ص: 124.

(4) ا نصف، ص: 89.

(5) ا نصف، ص: 336-337. وبيت ا تن ديوانه بشرح الـ قوقي، 174/4. برسم (ما ا حى).

(6) ا نصف، ص: 90.

(7) ا نصف، ص: 285-286. وبيت ا تن ديوانه بشرح الـ قوقي، 356/2.

وقلبك الدنيا ولو دخلت بنا وبا ـن فيه ما درت كيـ ـف ترجع

" فشبه سعة بأوسع منها فهو إفراط مستعمل مثله. فأما دخول الإنس وا ن قلبـ ـه لا تـ ـدري كيف ـرج فهو من ا بالغة ا ستحيلة لا يستحسنها كث من الناس ". فقد ميز ب الصورة القائمـ ـة على تشبيه صحيح (سعة بأوسع منها)، وبين أن لا تدري كيف ـرج بعد دخو ا، وهـ ـذا عنـ ـده مبالغة مستحيلة، بسبب الإفراط. فالعقل يبقى حكما مقبولية ا بالغة، ورفضه ا هو ما يـ ـسميه الاستحالة؛ أي عدم إمكان تصور وقوعه أصلا. وكذلك يقول عن بيت ا تنـ [1]:

سعوا للمعـ ـا وهم صِبية وسادوا وجادوا وهم الـ ـمهود

فهي " مبالغة مستحيلة غ ـكنة لأن السيادة وقود العساكر تكن قط ـن هو ا هد؛ وإ ا كان ا سيح عليه السلام كلام ا هد خرج به عن عادة البشر لتظهر ا عجزة نبوته. وأمـ ـا قـ ـول ـزة بن بيض:

بلغت لعشر مضت من سِنيـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـك ما يبلغُ السيـ ـد الأشيب

وقال البحتري:

قد أكملَ ا لم واشتدت شكِيمته على الأعادي و يبلغ مدى ا ُلُم

فقد وسعا ما إن كان يبعد فهو إ الإمكان أقرب من ذكر عدة السن ومن سبق بلوغ ا لم. وقد ـكن مع زائد الفضل وإفراط النبل أن يكون ـص من التمييز بإزاء ما هو شيخ هو دونـ ـه الفضل..فأما إطلاق السيادة على الأطفال وقود ا يوش **فمحال واضح وكذب فاضح** ". فالعقـ ـل والواقع لا يقبل أن يسود ويقود ا يوش من هو ا هد، لكن أقل من هذا ا ع بعدا، أن تنـ ـسب فضائل لـص يز يبلغ ا لم، فالعقل - كما مر - هو الذي يقدر الاستحالة. وقد يستند ذلك إ الدين أو العقيدة نفسها، ولكن من ناحية عقلية، ومنه قول ا تنـ مادحا [2]:

أو كان صادف رأس عازِر سيفُه يوم معركـ ـة لأع عيسى

- -

(1) ا نصف، ص: 252. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ا قوقي، 67/2. وبيت ـزة بـ ـن بـ ـيض (الـ ـشاعر الأموي) الأغا ؛ لأ الفرج، 144/16و152. أما بيت البحتري فهو ديوانه، 242/2.

(2) ا نصف، ص: 267. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ا قوقي، 307/2. وينظر ابـ ـن رشـ ـيق: العمـ ـدة، 63/2. وقد ذكره ا ـرجا مآخذ ا ـصوم عليه، وعدهم ا ع " استصغارا للأنبيـ ـاء "، الوسـ ـاطة، ص: 179.

أو كان لُـج البحــر مثلَ يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى

فالمبالغة هنا مرفوضة؛ " لأن عازر لم يكن مضروب العنق، وإنما كان ميتا فأحياه عيسى صلى الله عليه"، ولأنهما " آيتان من قدرة الله تعالى تدلان على صحة نبوة مظهرها منه، أفتراه يعتقد أن قدرة الله لا تستوي على قطع عنق عازر إذا صادفه سيف الممدوح أو لا تستوي على شق البحر لموسى؟ هذه **مبالغات تركها الشعراء غير معتقدين لها، ولا يحملهم عليها من بهجة الجودة في الكلام والتناهي في معاني النظام** " [1]. وقد لاحظ إحسان عباس [2] تناقض موقف ابن وكيع فيما يتعلق بالمبالغات التي تمس العقيدة الدينية، فبينما هو يدافع عن المسرفين في تعقب استهجان أبي الطيب لها؛ إذا هو يتشدد في مبالغات مثل قول المتنبي [3]:

يا أيها الملك المـصفّى جوهرا من ذَاتِ ذي الملكوت أسمى من سما

نـور تظـاهر فيك لاهـوتيه فتكـاد تعلَـم عِـلم ما لن يعلما

فهو " مدح متجاوز فيه وقلة ورع، وترك للتحفظ، لأنه جعله من ذات الباري، وذكر أنه قد حل فيه نور لاهوتي. ثم قال بعد هذا كله: ((فيكاد يعلم)) فأتى بلفظ المقاربة ولم يطلق عليه علم الغيب. وقد رأينا من الشعراء من لم يعط من مدحه هذه الصفات، ولم يطلق على الممدوح أنهم بحسن اللطيف يدركون ذلك. كقول أبي علي البصير:

وكيف يجوز أن على أديب لطيف الحس تطلع الغيوبا؟

ومثله قول ابن الرومي:

جمال وإفضال وظرف ونجدة ورأي يريه الغيب لا رجم راجم

فهذا مذهبهم في المبالغة على أنهم لم يعطوا الممدوح الدرجة التي أعطاها أبو الطيب هذا الممدوح، فكيف قَنع له بأن يمنعه مما قد دفعه غيره؟ إن كان تورع فَورعه عما قال فيه أولى!". لكن إحـسان عباس يتحدث عن موقف فكري، ربما كان من السهل فهمه في ظل ازدواجية سلوك المثقف القدماء عموما، وفي ظل فهمهم للالتـزام كذلك، ويبقى أن في عبارة ابن وكيع السابقة ربـطا مهما بين

---

(1) المنصف، ص: 267.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 309.

(3) المنصف، ص: 128. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 146/4. وبيت ابـن الرومـي في ديوانـه، 270/3.

الإفراط ا بالغة وجودة الصنعة ونظام الشعر؛ إذ تتعارض نظره مع مبدأ الصناعة والاحترافية.

لكن تقييم إحسان عباس ينطبق أكثر على موقف ابن وكيع من أمثلة أخرى، من أشهر ها من شعر ا تنبي كذلك قوله [1]:

يتـرشـفْن من فَمِي رشفَات هـن فيه أحـلى من التوحيدِ

قال ابن وكيع: " هذه ألفاظ فيها قلة ورع وامتهان للدين لا أحب له استعما ا"، وقد قوبل هـذا النص باستهجان أكثر النقاد القدماء، ورفض مدى ا بالغة فيه. بل ذكر ا ا ي أن علي بن هـارون قال للمتنبي لسه : أمسلم أنت حـ تقول: يترشفن [2]، وقد لاحظ ابن رشيق أنه كان للمتنبي غ ومندوحة عن هذا، " وإن كان له تأويل و رج عله التوحيد غاية ا ثل ا لاوة بفيه " [3]، أما ا رجا فض ذلك سياق رفضه لاعتماد العقيدة والديانة معيارا ودة الشعر [4]. وقد تتبع ابن وكيع عددا آخر من معا ا تنبي ال رأى مبالغا ا اوزا ثل هذه ا دود؛ مثـل قولـه ا مر [5]:

كُلّ شيء من الدماء حِـرام شربه، ما خـلا دم العنقود

ولا يبدو ذلك خطأ منه؛ إذ يتكرر ا ع قوله [6]:

وأخ لنا بعثَ الطلاق أَلِـية لأعلّـلَن بـهذه ا رطُوم

فجعلت ردي عِرسه كفّارةً مِن شربا، وشربت غ أثيم

وقد علق عليه ابن وكيع بقوله: " ففقه أبه الطيب هذا البيت فقها غ إسلامي، لأنـه ذكـر أن حالفا حلف عليه بالطلاق ليشربن ا مر، فشربا؛ وجعل رده عِرسه إليه؛ كفارة ذنبـه معـصية كان اجتناب ا الف عليها، واجتناب ما ى ا عز وجل عن شربه أو ذهب ا سلم "، ور ا كان عبارته إجابـة عن فكرة إحسان عبـاس السابقة؛ فهناك فرق نظـره بـ شرب ا مر

---

(1) ا نصف، ص: 146. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 40/2.

(2) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 123.

(3) ابن رشيق: العمدة، 63/2.

(4) ا رجا : الوساطة، ص: 63.

(5) ا نصف، ص: 148. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 43/2.

(6) ا نصف، ص: 261-262. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 165/4. وفيه (عن شربا).

واستحلا ا، فليس غريبا أن يقف ابن وكيع هذه ا واقف من مبالغات ا تنـ رغـم شـ ربه ا هـ ر ودفاعه عنها؛ إذ يز ذهنه ب مستوى السلوك ومستوى العقيدة.

ولكن معظم ا آخذ إ ا تتصل - كما مر - با دح، وقد سبقت أمثلة منه، وقد وقف مليا عنـد قوله [(1)]:

يا بدر إنك وا ديث شجون من يكن لِمِثـ ـاله تكوين

قال بعده:

لعظُمت حـ لو تكونُ أمانةً ما كان مؤ منا با جبـ رين!

قال ابن وكيع: " أرجو ألا يكون هذا القول قد صدر منه عن فساد نية. و ن نـ سأل ا تعـ ا الإعاذة من فتنة القول كما نسأله الإعاذة من فتنة العمل؛ لأن هذا البيت قد خون فيه مأمونا جعلـه ا واسطة أمانته، ورضيه أمينا على رسالته". فمن جهة، يرى ابن وكيع أن ا تنـ غ عـن هذه ا بالغات الغريبة والسيئة، ويعتقد من جهة أخرى أن هنالك فرقا بـ عدم اعتبار حدود الـدين نقد النص، وبـ مسا ة الشاعر لنفسه اوز الأدب مع قضايا لا ينبغي التساهل فيها؛ بسبب تبعا ا؛ ولذلك قال وهو يدرس بيت ا تنـ [(2)]:

وترى ا روءةَ والفتوةَ والأبـ و.........ة فـي كـل مليحةٍ ضـرا ا

هـن الثـلاثُ ا انعا لَذ خلو لا ا وف من تبعا ا

إن " هذا شعر يدل على قلة ورع " وفيه استخفاف بالتبعات، بل إن بعض ما يشبه هذا الـشعر لا يستحسن ابن وكيع إثباته ديوانه " روجه عن حد الكـ إ حد الكفر " [(3)]، أو ما " يدل على قساوة، وقلة دين، وترك تقزز الأقذار" [(4)]. وهي كلها إشارات مزدوجة؛ يسعى من خلا ا أولا إ تبيـ فساد صنعة ا تنـ ، لعدم احترامه قواعد النظام والعرف ا عمول به ا بالغات، ويلوح ثانيا إ مسائل أخرى ـص شخصه وعقيدته، الـ كان خصومه يروجون كل ما يصلهم من روايات عنها.

---

(1) ا نصف، ص: 557. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 340/4.

(2) ا نصف، ص: 599. والبيتان ديوانه بشرح الـ قوقي، 349/1، ولكن الرواية فيه: وترى الفتوة وا روة والأبوة.

(3) ا نصف، ص: 203. مثل أبياته : أي ـل أتقي..وينظر: ا ا ي: ا وضحة، ص: 122.

(4) ا نصف، ص: 619. وص: 346.

5 - **وحدة القصيدة**

انبنت دراسة ابن وكيع ملها على التعامل مع كل بيت على حدة، فالبيت نص مـستقل، يبحث معناه أو صورته أو عبارته، انطلاقا من بنيته، أو من علاقته ببيت أو أبيات أخـرى لـشعراء سابق . فالقصيدة على صعيد التطبيق هي بيت مفرد ولا م علاقته بالأبيات الأخرى، بل إن العناية بالسياق ودراسة البيت وفق علاقته بغ ه، يهز بالضرورة كث ا من مواقفـه مـن شـعر ا تـ . وهي نظرة تعت امتدادا و ليا طبيعيا لفكرة (بيت ا ع)؛ أي البيت ا يد الذي يتضمن فضيلة يزه عن غ ه.

فمنهج ابن وكيع يقوم على **إلغاء الوحدة واستبعاد السياق العام**، وحصر الأولوية البيـت ا فرد، فمصطلح **نسيج القصيدة** الذي استعمله [1]، يرد سياق ا ديث عن الوحـدة بـل سياق ا ديث عن صحة ا عا د سبقت أمثلة عديدة لذلك، ولننظر مثلا إ تقييمه لقول ا تن [2]:

جزى ا ُ ا س إليهِ خ اً وإن ترك ا طايا كالـمزاد

لقد رأى أن تشبيه ا طايا با زاد أدى إ غموض مراده؛ فمنها امتلاء ا زادة فتدل علـى الـصلابة والسمن وقلة الكد، وليس هذا بالطبع قصده، لسوء ا ع ومناقضته اما لعرف ا دح، ومنها أيضا فراغها من ا اء ويبسها، فتشبه ا ز من الإبل، " لكنه ما تبع هذا بنعت يفسر إرادته ". لكن ابـن وكيع يهمل اما البيت الذي يليه، والذي اكتفى بدراسة سرقته فقط، وهو قوله [3]:

فلم تلق ابن إبراهيم عنسِي وفيها قوت يومٍ للقُـراد

فما طلبه من وصف وارد البيت الثا . والغريب أن ابن وكيع ينفر من البيت ا فرد ولـو كـان جيدا، فحـ وقف عند بيت ا تن ا فرد [4]:

---

(1) ا نصف، ص: 106.

(2) ا نصف، ص: 349-350. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 78/2. وا زادة: قربة ا اء.

(3) ا نصف، ص: 350. والبيت من نفس القصيدة مع البيت السابق.

(4) ا نصف، ص: 204-205. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 217/2، بلفظ (واطلب الشيء). والغريب أن مع البيت ا ذكور بيت ثان رواية الـ قوقي!، وهو قوله:

ا خلتان؛ ثروة أو منيـة لعلك أن تبقي بواحدة ذِكرا

إذا تجِد ما يبتر الفقر قاعدا فقُم فاطلُبِ الشيءَ الذي يبتر العمرا

" وهذا بيت جيد.. ولكن لا أحب لشاعر قادر على الكلام، كم النظام، أن يعمل بيتا مفردا بغ ثان. فإذا فعل هذا فينبغي أن يكون البيت باهرا، ومعناه نادرا؛ كما حكي عن الرقاشي أنه قال:

لو قيل: مـن رجلٌ طالت يِلَيـته؟ لاستعجلت ء حـ أقولَ: أنا

قال بعض الأدباء: لقيته، فقلت له: ما أحسن ما قلت لو جئت له بثان؛ قال: فعمل و أربع بيتـا ليس فيها بيت يلحقه، قال:

ولو قضى حـزنا مستهتر كِلِف لكنت أولَ زون قضى حزنـا

وما كان يعجزه مع قدرته على الشعر أن يكون ذا البيت أبيات تليه معناه". فكأن ا قصود أنه ليس بقصيدة ولا قطعة، وبالتا يصعب اعتباره عملا شعريا.

لكنه الوقت نفسه يقول عن بيت بشار [1]:

كأن مثَـار النقعِ فوق رؤوسهـم وأسيافهم ليلٌ تهـاوى كواكبه

بأنه " شعر مع حسن اللفظ وا ء ؛ لأن فيه تشبيهيـن تشبيه **لا تاج البيـت فيهمـا إ غ ه** " فالبيت مكتف بنفسه. وهذا يذكر ا تعارف عليه النقاد القدماء من عد **البتـر والتـضم** من عيوب الشعر [2]. ومن مثل ذلك تعليقه على البيت الثا للمتن [3]:

قصدتك والراجونَ قَصدِي إليهم كثيـر ولكن ليس كالذنب الأنف

ولا الفضةُ البيضاءُ والتبر واحدا نفُوعان للمكْدِي وبينهما صرف

" فإن يذكر البيت الذي قبله يفد مع مفهوما" بل إن قول ابن الرومي الذي هو أحد مصادر هذين البيت أفضل:

- -

(1) ا نصف، ص: 436. وص: 50، وبيت بشار مشهور، وهو الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 391.

(2) ذكر قدامة العيوب العامة للمعا ألا يكون البيت قائما بنفسه ا ء ، فيحتاج للثا ليتم معناه، و اه: ا بتور. نقد الشعر، ص: 223، وكذلك ا رزبا ، ا وشح، ص: 129. و وا: التضم ، وهو بيت ليبـ علـى كلام يكون معناه بيت يتلوه من بعده مقتضيا له، ا وشح، ص: 23.واستحسن ابن رشيق أيضا أن يقوم كل بيت بنفسه " لا تاج إ ما قبله و لا إ ما بعده" ..العمدة: 261/1.

(3) ا نصف، ص: 427. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 32/3-33. وبيت ابـن الرومـي ديوانـه، 269/3.

وجدتكم مثل الدنانير أخلصت وسائر هذا الخلق مثل الدراهم

فهو " **قائم بنفسه**، دال على مراده، فهو أرجح ". فالمنطلق الأساسي هو رفض القصيدة ذات العمل المترابط المتتابع، بل ينظر إليها على أنها متوالية من الأبيات يقوم كل بيت فيها بنفسه، لكنه يشترك مع غيره من أبياتها في الغرض العام أو الموضوع، وقد أوضح ابن خلدون هذا التصور جيدا في قوله[1]: " يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني ". فالقصيدة تقوم على استقلال كل بيت بنفسه، وعلى مراعاة نوع من الصلة بغيره من حيث التناسب، وما يحدد هذا التناسب إنما هو معنى البيت السابق فقط؛ لأن القصيدة أصلا مجموعة من الوحدات التي تختلف في مضمونها.

ومن هنا، فإن تصور ابن وكيع لأجزاء القصيدة لا يختلف عن تصور الأقدمين؛ لأن الشعراء أنفسهم ظلوا متمسكين بنفس المراحل التي سارت عليها قصيدة السلف؛ أي الوقوف على الأطلال ووصف الراحلة والمشاق ثم الخروج إلى الغرض الذي هو غالبا مدح. ولذا فإن المآخذ التي تخص (وحدة القصيدة)، لا تخرج غالبا عن ملاحظة الخلل في الانتقال من قسم إلى قسم آخر. فهناك عنصر الوقوف بالطلل؛ " وإنما وقف الناس بالمغاني وبكوا رسوم الديار وتغير الآثار إما لإظهار وفاء لمن كان بها أو اعتبار بخرابها، وانقلاب الدهور وتغير العصور "[2]، وهناك العناصر الأخرى التي تسد عادة غرض الشاعر.

فأن يحرص الشاعر على تماسك نظام القصيدة لا يعني أنها ذات وحدة، وهو ما قد يفهم من قول ابن وكيع عن بيت المتنبي السابق، بل قد يكون التناسب غائبا في بنية البيت الواحد[3]:

جَـلَلاً كما بي فَلْيَـكُ التبريح أَغِذاءُ ذَا الرشـأِ الأَغَـنِّ الشيحُ؟!

---

(1) ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص: 1098.

(2) المنصف، ص: 362.

(3) المنصف، ص: 232. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 365/1. وقد كررها في ص: 290، بصيغة أن شاعرين قال أحدهما للآخر: أنا أشعر منك، قال وكيف ذلك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه..

" فبينـا هو يشكو تبار ه إذ صار يسأل عن غذاء الرشأ ما هو؟ وقد قيل للعجاج ليهنك ما يقول رؤبة من جيد الشعر، قال: نعم ولكن أقول البيت وأخاه، وهو يقول البيت وابن عمه، وهذا البيت الذي قاله لا يشبه ابن عم البيت ولا يستحق اسم جار قريب! ومـا أفـرح بـذا ا ـروج ولا أستحسنه". ويبدو أن قصده هنا هو التناسب وليس الوحدة؛ ولذا علق على البيت الذي سرق منـه ا تنا ع وهو قول حس العري [1]:

با يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاي منكن أم ليلى من البشر؟

بأنه بيت متناسب كله. فالقضية مرتبطة أساسا ذهنه بدأ (الصناعة)؛ فالوحدة هي انسجام؛ ـا جعل تدخلاته تتمركز حول التخلص والانتقال من غرض إ غرض؛ وقد لا حظ أن ا دث أحسن لصا إ ا ديح من القدماء [2]. وبسبب علاقة ا سألة بالصنعة أو الصناعة، أ كث ا علـى هـذا ا روج، وتصور علاقة مراحل القصيدة وأبيا ا من خلاله، فقول ا تن [3]:

أبرحت يا مرض ا فون بمـمرض مرض الطبيب له وعِـيد العـود

فلَـه بنو عبد العزيـز بن الرضـا ولكلّ ركْب عِـيسهم والفَدفَد

هو كلام مفكك لا انسجام فيه، فبينما هو ذكر مرضه " خرج خروجا غ مليح ولا متقـارب ولا متناسب ". ويكرر نفس ا لاحظة مع بي ا تن [4]:

مازال كل هـزِ الودق ينحِلُـها والسقْم ينحل ح حكّت جسدي

وأين من زفَـرا من كلِفـت به وأين منك ابن صولةُ الأسـدِ؟

فليس قول ا تن داخلا " حسن ا روج ا ليح إ ا جاء أو ا ديح. وبينا هو يسأل عن زفراته إذ سأل: (وأين منك ابن صولة الأسد)، فخرج عن حديث ا وى وا زن الشاغل إ أن يـسأل ابن أين صولته من صولة الأسد، وهذا من ذاك غ متقارب ولا متناسب ". وهـذه العبـارة تعيدنا إ كلمة ابن خلدون السالفة عن علاقة الأبيات ببعضها وقيامها علـى أسـاس التناسـب وا نطـق. لكن اللفتة ا همة نص ابن وكيع هنا، هي أنه لا يقصد الناحية الشكلية التخـلص

---

(1) ا نصف، ص: 290-291 و392. والبيت تلف نسبته كما قال قق ا نصف.

(2) ا نصف، ص:82.

(3) ا نصف، ص: 231. والبيتان ديوانه بشرح ال قوقي، 54/2. بلفظ (برحت يا مرض) بتضعيف الراء.

(4) ا نصف، ص: 284. والبيتان ديوانه بشرح ال قوقي، 71/2. هذا وفيه ب البيت بيت.

الذي هو عندهم ركن هام من أركان بنية القصيدة، بل يقصد التناسب ا عنوي؛ لأنه الرابط ا قيقي ب العناصر، وب أجزاء القصيدة كذلك. فالوحدة إذن لا عل من القصيدة جسدا واحدا، بل هي تأليف يقوم على الانسجام ب أجسام تامة جيدة مستقلة بنفسها، تتناسب من حيث ا عا خاصة.

ولذلك نوه سن خروج ا تن قوله [1]:

مـرت بنا بيـن ِتربـيها فقلت ا: من أين جانس هذا الشادِنُ العـربا؟

فاستضحكت قالت: كا غيث يرى ليثَ الشرى وهو من عِجل إذا انتسبا

ومن السهل ملاحظة مستوي للانسجام البيت ، فنلمح انفصال الأبيات واتـصا ا الوقـت نفسه، فرغم أن كل بيت تام وقائم بنفسه، وجيد معناه، إلا أن العلاقة قوية ب البيت . ومستوى آخر للانسجام ب قسم أو مرحلت من القصيدة التقيا عند هذه النقطة، و كـن ا تـن مـن الانفلات بدوء ومع مراعاة التناسب إ غرض آخر، وهذا بالضبط ما يعنيه ودة الصنعة والنظام.

---

(1) ا نصف، ص: 392. والبيتان ديوانه بشرح ال قوقي، 239/1.

الفصل السادس
بنية التعبير الشعري

الفصل السادس
بنية التعبير الشعري

1- الصنعة والنظام:

انفصل الشكل عن ا ضمون، أو ا ادة عن الصورة ا نظور النقدي لابن وكيع، وتكرست فكرة استعادة ا ضمون شكل وبنية تعب ية جديدة. وا ق أن الفكر النقدي ا نبثق عـن تـصور ا دث ولا سيما نقاد (الأزمة)، ونقاد السرقات، أولى العناية الك ى للشكل، إ ا نا بالوجود ا سبق للمعا ؛ الطريق، أو التراث. فما بقي للشاعر إ ا هو إخراج النص صورة امرأة حسناء، ا يوفره من حلي تزيد بجة روائها ورونق مائها [1].

وقد تكون نواة هذا ا نظور النقدي كامنة مفهوم (**الصناعة**) وما رافقـه مـن صـفات؛ **كا ذق وال اعة والتلطّف** وما إليها، وهو مفهوم استحوذ على ا طاب النقدي العر القد منذ عهد ابن سلام الذي جعل " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلـم كـسائر أصـناف العلـم والصناعات " [2]، لكنه ترسخ بشكل كامل خطابات من تلاه من النقاد وخاصة القرن الرابع. و كن فهم هذا التصور بشكل واضح من خلال صورة الشاعر الذي يقوم ـذق وذوق رفيـع، واحترافية أيضا، بصنع هذه الدمية ا ميلة لامرأة حسناء من مادة قد ة ورثها أو التقطها، وكـذلك من خلال صورة هذا ا غ الذي ذق الصناعة ولا لك الصوت ا ميل فيعلم ا غنيـات أصـول النغم والطرب فتتحول معرفته وتدريبه ن إ صناعة يؤسسن عليها مهار ن.

فكل الصور ال وردت تدخلات ابن وكيع تقود إ مفهوم الصنعة أو الصناعة، الـذي لا ينفصل كث ا عن مع ال اعة والاحترافية، و بالتا يتطلب الأمر - كما مر صورة ا غنيـات- دربة وتعليما. ومن هنا، فإن أي نقص الأداء إ ا هو نقص الاحترافية، وذلك مؤشر عن ضعف التمكن من الصناعة نفسها. ويبدو ان التراث النقدي الذي اعتمده ابن وكيع قد لفته إ كث من

----

(1) ا نصف، ص: 7.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 26، وهي عبارة يكررها قدامة مطلع نظريته، نقد الشعر، ص: 18.

هذه ا بادىء، فقد قال قدامة [1]موضحا علاقة الصناعة با ذق ومستوى الأداء والتقد " ولّـ ـما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل با على غايـة التجويـد والكمال، إذ كان يع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات وا هن، فله طرفان: أحـد ا غايـة ا ودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإ ا يقصد الطرف الأجود، **فإن كان معه من القوة الصناعة ما يبلغه إياه، ي حاذقا تام ا ـذق**، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم سب ا وضع الذي يبلغه القرب من تلك الغاية أو البعد عنـها،

كان الشعر أيضا، إذ كان جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودا فيه وما اك ويؤلف منه إ غاية التجويد، **فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إ ا هو من ضعفت صناعته** " فالتفوق أو الإجادة نابع من قوة الصناعة، و ام حذقها، ولا بد لذلك من وسائل حـ يقوى ويستحكم، فقـد نقل الآمدي [(2)] عمن اهم شيوخ أهل العلم بالشعر أن " صناعة الشعر وغ ها من سائر الصناعات لا ود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض ا قصود، وصحة التـأليف، والانتهاء إ ام الصنعة من غ نقص فيها ولا زيادة عليها "، ومنه القوى الأربع الضرورية لكـل صناعة، فهي ا نطلق الذي تنحدر منه العناصر والقدرات الأخرى، ويبدو أن حازم القرطاج [(3)] قد نقل فيما بعد ا صطلح من العموم فأعاد ربط مدلول الصناعة با لق والإبداع حـ جعل قول الشعر لا يكتمل للشاعر " إلا أن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة ".

لكن ا نظور السابق للصناعة ودورها الفن الشعري يبقى هو ا سيطر، وظلت تقرن بالإجادة واﻟ اعة وا نحى العملي، ويوضح جابر عصفور قراءته لنظرية ابن طباطبا أن مفهـوم الـصنعة يتلخص " أن الشعر مهارة نوعية، ترمي إ إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل با مارسة والدربة، والرجوع إ قواعـد معينـة، تؤخذ من ارب السابقة الذين حققوا احا لافـتا صنعتهم " [(4)] ومع ذلك أن هناك أدوات

----

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 18.

(2) الآمدي: ا وازنة، 426/1.

(3) حازم القرطاج : منهاج الأدباء، ص: 42. ويوضح حازم أن الشعر يشارك يع الصناعات فيما اختصت به، لكن " التخييل هو ا عتد صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة "، ص: 81.

(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 25، والصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي، ص: 68.

للحذق و "إتقان الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة، بل هو وجهها الآخر " [(1)] بل إن تـصور ابن طباطبا لطريقة النظم (ض ا ع إلباسه) " يجمل شروط الصنعة " [(2)].

ومادامت الصنعة تتعلق بالصورة أو الشكل، فإ ا هي ما يتفاضل فيه، وقد أوضح ذلك بعـض الفلاسفة ثال ا جرين؛ حجر خام تؤثر فيه صناعة وحجر نقشت عليه صورة مـا، فسيفـضل ا جر ا نقوش، " وإ ا فضل أحد ا جرين على الآخر لا بأنه حجر، فان الآخر حجر أيضا، لكنـه إ ا فضل عليه بالصورة اﻟ قبلها من الصناعة. وهذه الصورة اﻟ أحدثتها الصناعة ا جر تكن

ا يو ، لكن كانت عقل الصانع الذي تو ها وعقلـها، قبـل أن تـصا جـر "[3].

وا قصود إذن ليس ا ادة، بل الشكل؛ إذ لا تفاضل ا ادة؛ لانفصا ا عن ا هد الإنسا ، ووحده الشكل هو رة هذا ا هد.

لكن هذه الصنعة أو الاحترافية ال نتجت بالدرجة الأو عن انفصال ا ضمون عن الشكل، أفضت مباشرة إ نظرية البديع؛ وقد ربط الآمدي بينها وب مذهب " **أهـل ا عـا** والـشعراء أصحاب الصنعة ومن يل إ التدقيق الفلسفي الكلام"[4]، أو من يل " إ الصنعة، وا عـا الغامضة ال تستخرج بالغوص والفكرة "[5]، ولا بد أن وذج : القصيدة/ا رأة ا سناء يـشد إ منحى الصنعة منظور ابن وكيع من زاوية إدخال التحسينات و اذج البديع، كما أن ييزه بـ قبول وجوه الاضطرار وا لل للبدوي ومنعها عن ا دث الذي " لا عذر له أن يأخذ من الكـلام جوهره، ويصفي منه متخ ه "[6]؛ وكما تب فصل سابق من هـذا البحـث فـإن الـصنعة (**حداثـة**)، و(**تمـدّن**) لأ ا ع التأنق، و(**احترافيـةٌ**) أيضا؛ إذ تل مطلب ا رص والتجويـد، وتتجه مباشرة إ الشكل. ومن هنا نظرية البديع، ال تؤسس الفرق ب البداوة والتمدن، القـدم وا داثة، وب الاحترافية وا واية.

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 26.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 29.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 33.

(4) الآمدي: ا وازنة، ص: 10.

(5) ا وازنة، ص: 11.

(6) ا نصف، ص: 242.

ور ا كان من الأفضل تتبع عبارات ابن وكيع ال ورد فيها الوصف بلفظ مرتبط صطلح الصنعة، فمن حيث البنية د أن مفهوم الصنعة يأخذ دلالات عدة متوائمة، كن اختصارها ا دول التا ، وفيه مسح ظان ورود ا صطلح وصورته وسياقه الذي ورد فيه أو ما يقتضيه نظره، مع مقابلته بتوجيهه النقدي:

الصفة	ما تقتضيه	التوجيه النقدي	صفحة
الصنعة تقضي ..	اسم مع اسم أو مصدر مع مصدر	الانسجام وصحة النظام	233
ا ذاق	التعريف أليق من التنك	التجانس	332

رديء الصنعة	القرة ضدها السخنة لا الأقذاء	صحة الوصف	480
رديء الصنعة	لا مع الفلاة مع الضلال	التجانس	464
رديء الصنعة	من حديث الوحش انتقل فقال: ـوس، وظبـاء انس البيت الأول	التجانس	273
رديء الصنعة	أوقع التعظم ا ذموم مكان التعظم ا مود	الصواب ا نطقي	126
صنعة جيدة	ع ب تظلم كر ودعا له بدوام ظلم ا ـال والأعداء + جزالة ا ب .	تناسب+ صحة الصورة + جزالة ا ب	14
صنعة جيدة	رج عما يتبع بعضه بعضا ويليق عناه لفظه	تناســب وانــسجام معنوي ولفظي	354
الصنعة ا ليحة	لا ص الشيب اللمة، أو يراعي عود الضم على ا ذكر	صحة الصورة عقليا + مراعاة قواعد اللغة	96
صنعة أحسن	الوصل يقابله ا جر أفضل من الاقشاع	تناسب+ صحة الصورة	453
صنعة أحسن	يوضحه (ويتعلق بتكوين الصورة)	الصورة أدل	133
الصنعة الأحسن	ا مع مع ا مع وا فرد مع ا فرد	تناسب وانسجام	435
اعتدال الصنعة	تنك باقي الكلام أفضل؛ لأن مات قلبه نكرة	تناسب + صحة ا ع	430
صنعة وافية	الرماة توافقها السهام والنصال لا السيوف	تناسب+ صحة الصورة	432
جودة الصنعة النظام	البيت إما أ اء كله أو مصادر كله	صحة النظام	320
رديء الصنعة	ثقل الوزن ليس من استصغاره الدنيا	صحة الصورة	425
ويد الصنعة	الألفاظ الثلاثة من جنس واحد	انسجام	501

و كن أن نستنتج من ا دول السابق بعض ا لاحظات الأولية:

- ليس للصنعة وصف ـدد، فهـي توصـف بـا ودة، وا ـسن، والـرداءة، والاعتـدال، وا لاحة..وترتبط باقتضاء صورة معينة، وبالنظام، وبا ذق..

- كما أ ا ص تلف عناصر النص الشعري كا ع ، واللغة، والتعب ، والصورة.

- ومن فهي تتعلق عاي عدة، كالتناسب والانسجام، وصحة ا ع عقليا، وصـحة الـصورة ودلالتها، وصحة النظام،وصحة اللغة، وجزالة ا ب .

و كن متابعة سياقات ا صطلح اولة فهم دلالته عنده أكثر من خلال تطبيقاته، فر ا قربنا إ ا قصود الدقيق بالصنعة حـ يربط بينها وبـ مفهوم (**النظام**)، يقول مثلا عن نص ا تنـ [1]:

علَى ذَا، مضى الناس: اجتماع وفُرقةٌ وميت ومولُود، وقَـ الٍ وواِمِق

فهذا نظام خاطيء لا قق صنعة جيدة، والأفضل نظر ابن وكيع وهو " ما يؤثره أبو الطيب من **جودة الصنعة النظام** " لو قال:

علَى ذَا، عهدنا الناس راضٍ وساخِطٌ وميت ومولُود، وقَـ الٍ وواِمِق

" أو يقول على التمثيل: (اجتماع وفرقة وموت وولادة وقلى ومِقَة)؛ **ليكون البيت إما أ اء كله وإما مصادر كله** ". فالصنعة النظام تقتضي ا رص على انسجام البيت وألفاظه، وعدم اختلافها من حيث النوع. ويوجد هاهنا بعد آخر غ ما قرأ تدخله من امل؛ لأنه لاحظ أن " كل ذلك جائز أن يقال، ولكن رأينا فظه (قرحى) و(قرحاً) فطالبناه ا طالب به نفسه " [2]، فحكمـه تعبـ عن مستوى الصنعة رأى أن ا تنـ ألزم به نفسه بيت سابق عن البيت ا ذكور [3]:

وقد صارت الأجفان قرحى من البكا وصار بهارا ا دودِ الشقائق

فمنه استنتج أنه " كان تار (قرحاً) على (قرحى) بغ تنوين، روي عنه ذلك، يقصد إ أن القرح والبهار مفردان، والأجفان موعان، فكأنه يؤثر ويد صنعته "، وهذا معـ أنه يطالبه ستوى من جودة النظام ألزم به نفسه.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 320. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 83/3. ورأي ابن وكيع هو ما نـسبه الـ قوقي لبعض ا تحذلقـ !.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 320.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 319. وهذا البيت قبل البيت السابق ديوانه بشرح الـ قوقي، 82/3.

ويـ توفيق الزيدي أن " مستقريء التراث النقدي يشد انتباهه تأكيد النقاد القـدامى علـى فكرة (النظام) كمقوم أساسي لبنية النص وقد عـ وا عن ذلك بعدة مصطلحات مثـل (الـ نظم) و (ا شاكلة) و (الرصف) و(الائتلاف) و (البناء) " [1]، وهذا مهم؛ لأننا نقرأ ا د مثلا وهو يقرر أن " أول ما تاج إليه القول أن **ينظم على نسق** وأن يوضع على رسم **ا شاكلة** " [2] ، وهذا الـنص يربط النظام والبنية راحل الإ از الأو ؛ أي با طة العامة والرئيـسة للعمـل الفـ ، ومعظـم مصطلحاته تؤسس عملية الإبداع كما تصورها ابن طباطبا لاحقا؛ " فإذا أراد الشاعر بناء قـصيدة

ض ا ع الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ ال تطابقه، والقوا ال توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل ا ع الذي يرومه أثبته.." [3]. وهكذا ضي الاختيار والتبديل " ويكون كالنساج ا اذق الذي يفوف وشـ ـيه بأحسن التفويف ويسده وينـ ـيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه.." [4].

كن للباحث، من أجل فهم بعض هذه ا صطلحات ولا سيما ما استعمله ا ـ د، أن يـ دقق قليلا معانيها؛ **فالنظم: هو التأليف**، والنظام: ا يط الذي ينظم به اللؤلؤ أو غـ ه، والانتظـ ام: الاتساق [5]، والاتساق و " **النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظـ ام واحـ د، عـ ام الأشياء**، والتنسيق: التنظيم. قال ابن الأعرا : أنسق الرجل إذا تكلم سجعا..والنسق بالتـ سك : مصدر نسقت الكلام إذا عطفت بعضه على بعض " [6]، وا شاكلة: التشابه والتماثـ ل وا وافقـ ة والتشاكل منه [7]. فمع كلمة ا د: أن يؤلف الكلام على نظام واحد، ويلتزم فيه توافقه و اثلـ ه، فيص مطردا كا نسق أو ا سجوع. فالنواة الأساسية ذا التصور إ ا هو النظام؛ الذي قد ود وقد يكون سيئا، كما لاحظ ابن وكيع، سب تشاكله واتساقه.

----

(1) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية التراث النقدي، ص: 155.

(2) ا د: الكامل، 335/1.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 5.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 5.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نظم)، 667/3.

(6) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسق)، 628/3.

(7) ابن منظور: لسان العرب، مادة (شكل)، 348/2.

وينبغي الاهتمام صطلح النسق أو البنية لصلته الوثيقة - كما مر- بالصنعة وبتأليف الكـ لام؛ وهو يش بقوة إ الانسجام وعدم الاضطراب؛ وقد استعملوا مصطلحا يـ صف اللاإنـ سجام أو اللاتناسق، فقالوا عن الشعر إنه مهلهل، ومنه - كما شاع - ي الشاعر عدي بن ربيعة با هلهل؛ " لأنه هلهل الشعر أي أرقـ ه، وكان فيه خنث " [1]، أو " لهلة شعره كهلهلـ ة الثـ وب وهـ و اضطرابه واختلافه " [2]، ومن الغريب أن الوصف بالرقة والتخنث يناقض مبدأ الفحولة، كمـ ا أن ربط القول بالثوب يعيدنا إ صورة الصانع ا ائك أو النساج، ور ا تكن فكرة البناء وتآلفه عند

القدماء واضحة ا دود وا عا دائما [3]، إلا أن نقاد القرن الرابع كنوا من تصور ا سألة منذ تعلقوا بنموذج النسج أو التصوير، ومنه تركيزهم على التناسق والانسجام. وقد أوضح الباقلا ، وهو ينتقد أبياتا للبحتري " على ما وصفنا به شعره: من قطعه ا عا وفصله بينها، وقلة تأنيه لتجويد ا روج والوصل. وذلك نقصان الصناعة و لف ال اعة، وهذا إذا وقع مواضع قليلة عذر فيها. وأما إذا كان بناء الغالب من كلامه على هذا فلا عذر له " [4]، ويتضمن هذا النص عددا من ا سائل ال أشار إليها ابن وكيع آنفا، فاضطراب نسيج النص ناتج عن قلة التأ للتجويد، الذي سببه النقصان التحكم الصناعة نفسها، ومنه فإن نظام التأليف أو البناء وما يقتضيه من تشاكل واتساق إ ا يعود إ الصناعة.

لكن النظام لا يتعلق بانسجام موع العناصر؛ أي التأليف ونسق العلاقات، بل يركز ابن وكيع على ما تفرضه الصناعة من النظام استخدام كل عنصر، ومن هنا يتسع مدلول النظام إ

- -

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص: 134.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 38.

(3) فا رزبا يقول: " ومن عيوب الشعر الرمل. والرمل عند العرب **كل شعر ليس ؤلف البناء**، ولا دون فيه شيئا إلا أنه عيب "، ينظر: ا وشح، ص: 23. وقال ابن سيده " الرمل من الشعر كل شعر مهزول غ مؤتلف البناء، وهو ا تسمي العرب من غ أن دوا ذلك شيئا "، و لابن ج مناقشة طويلة ذا الرأي، وأوضح أن الرمل عبارة [أي تعب] عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل، وبا ملة فإن الرمل كل ما كان غ القصيد من الشعر وغ الرجز. فا قصود: الشعر غ الصحيح. ينظر: لسان العرب، مادة (رمل)، 1228/1.

(4) الباقلا : إعجاز القرآن، ص: 150.

تلف عناصر العمل الشعري؛ فقد يتصل بطبيعة ووضعية ا ع ، فيفرض مثلا **ترك ا بالغات ا ستحيلة** أو الصور ال س العقيدة، كما لا حظ على مبالغة للمتن حول ا مدوح الذي لو صادف رأس عازر لأعيى عيسى إحيائه من ا وت، فالشعراء تركوا مثل هذه ا بالغات؛ " ا ملهم عليها بة ا ودة الكلام، **والتناهي معا النظام**" [1]، فالشاعر يهدف إ الغاية النظام و رص عليه، ولذلك يتجنب هذه ا بالغات البعيدة ال استهجنها النقاد. وهو أيضا ما أخذه عليه قوله [2]:

إنْ كانَ لا يسعى لجودٍ ماجد ... إلاّ كذَا، فالغيثُ أبخلُ من سعى

فهو بيت " عليل الكلام ضعيف النظام؛ لأنه كان ب: (فالغيث يل)، فأما أن عله أ ل الساع فليس كل الساع كا مدوح سعيه، وا مدوحون من السعاة لا يبلغون إ أن يسبقوا الغيث سعيهم؛ فهذا فاسد ". فا بالغة عل الغيث أ ل السعاة فقط قارنة عطائه بعطاء ا مدوح أفسدت النظام. وكأن ا قصود هو أن ا بالغة بعيدة أو مستحيلة؛ و ذا قرن الاقتصاد ودة النظام تنويهه بقول ابن أ كر ة (3):

إذا افترشت خبـتا أثارت تنه عجاجا وبالكذان نار ا ُباحِب

فرأى أنه " تشبيه مقتصد جيد النظام مستو الأقسام " والاقتصاد يع ترك ا بالغة ا ستحيلة، فـإذا افترشت السهل تث غبارا، وإذا افترشت ا جارة أوقدت شرارة من نار، وكل هذا كـن؛ لأ ـا صور يؤيدها الواقع والعقل. فتجاوز ما تقتضيه قواعد ا بالغة وا روج عن حدها يذهب بـا ودة، ويفسد النص.

ويرتبط النظام كذلك بالطباق، وهو يقتضي **ام أقسام الطباق**، فقول ا تنـ (4):

إ فـ يصـدِر الرماح وقد أنـهلَها القلوب موردها

ناقص غ ام، لكن أصله لدى أ الشيـص مستو الأقسام، جيد النظام، ع الطباق بـ

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 267.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 461. والبيت ديوانه بشرح الا قوقي، 11/3.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 193. وأشار قق ا نصف إ أن أ د بن أ كر ة هو الذي ينقل عنه ا احظ ا يوان، وبيته من قصيدة طويلة صفة الكلب.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 99. والبيت ديوانه بشرح الا قوقي، 28/2.

الورود والصدر، والبياض وا مرة، والظمأ والري، وهو قوله (1):

فأوردها بيضاَ ظمأى صدورها وأصدرها بالري ألوانـها حمر

فللطباق نظام أيضا، ينبغي أن تراعى فيه الأقسام؛ ولذلك استحسن قول ابن الرومي (2):

أقسمت با ما استيقظتم لِخـنى ولا وجدتم عن العليا بِنـ ـوام

وقال إنه " طباق حسن استو فيه أقسامه، وجـود نظامه؛ وذلك أنه خ عنهم بيقظـة شـريفة ورقدة شريفة ا ا يعا " (3)، فالصنعة والنظام متلازمان مراعاة جودة بنية الطباق؛ وتدل على حذق استعمال العناصر الفنية، وا قارنة هنا بـ قول ا تنـ (4):

م لَحظت بياض الشيبِ عي فقد وجدته منها السواد

وقول شاعر:

كل يوم أرى بيضاءَ نابتـة كأنـما نبتت حبة البصر

تفضي إ أن بيت ا تن أفضل، ويب ابن وكيع أن الشاعر لو قال (أسود البصر) لاستـ ـوى البيتان " وكانت الصنعة واحدة.. ولكن بيت أ الطيب أرجح ا تأتى له من ا طابقة ب البيـاض والسواد ". و كن أن نلاحظ تأث الطباق بيت ا تن على الصورة، وقد يكون هو مـا أسـس جودته؛ إذ لا يقصد التناقض الواقع ب البياض والسواد ذاته، بل انسجام حالة الك والضعف ال نقلت البياض من الشيب إ سواد الع ، فانتقلت الصورة إ الإشارة ال يتضمنها ذهاب البـصر على الضعف والوهن، وهي أدل على ذلك من الشيب.

ويأخذ النظام مع آخر، وهو **صحة الأقسام**، فقول ا تن [5]:

- -

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 99. و أعثر على بيت أ الشيص؛ مد بن رزين. وتر ته طبقـات ابـن سلام، ص: 72.والأغا ، 319/16.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 283. وبيت ابن الرومي ديوانه، 352/3.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 283.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 348. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 77/2. و البيت الثا لأ دلف، كما الأغا ، 246/8، برواية:

كل يوم أرى بيضاءَ طالعـة كأنـما أنبتت ناظر البصر

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 100. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 30/2.

شـمس ضحاها، هِلالُ لَيلَتِها در تـقَاصِيـرها زبـرجدها

فاسد الأقسام ضعيف النظام؛ إذ يرتفع عكس الطبيعة والعادة، من الأعلـى إ الـدون: فـشمس ضحاها لا يوجب (هلال ليلتها)، والأشبه أن يقول (بدر ليلتها)، وكذلك قولـه (در تقاصـ ها زبرجدها) والتقصار القلادة القص ة، كما أن قوله درها يغنيه عن زبرجدها، لأنه انتقل من الأفضل إ الأرزل. فينبغي مراعاة الأقسام وفق العقل ومدى قوة دلالة الصورة وانسجامها؛ إذ على وفقـه تترتب النص.

كما أن طبيعة **اللفظ والعبارة** ضع نسقها أيضا إ شروط، وتتطلب صنعة؛ فقول ا تن [1]:

بِصارمي مـرتـدٍ بِمخبـر   مجتزيءٌ بالظـلام مشتـمِل

ناقص الصنعة، والأجود فيها لو قال:

بصارمي مـرتد ومـلتحـف   بعـزم بالظـلام مشتـمل

فبذلك تكون " الثلاثة الألفاظ من جنس واحد: ارتداء والتحاف واشتمال "، وكأن النظام قد فسد لوجود لفظ لا يتناسب مع جنس الوصف الآخرين، وهو (تزيء)، ففـضل عليـه (ملتحـف) لتجانس الكلمات، فتنسجم معانيها دلالة واحدة منطقية؛ الارتداء الالتحاف الاشـتمال. وهي مسألة تتعلق بترتيب وموقع الألفاظ، فموقعها وتوزيعها شديد العلاقـة بالنظـام والـصنعة، وا ودة ذلك تتوقف على حسن تركيبها وتأليفها، و يفوت ابن وكيع ا زء من بيت ا تنـ (2):

العارض الـهتن ابن العارض ا ـ ابـ ـ ـ ـن العارض ا بن العارض ا

فلولا " انتهاء القافية ضى (العارض ا) إ آدم عليه السلام، وبانتهاء وزن البيت أعلمنـا أن اية عدد آبائه ا ستحق للمدح ثلاثة، يقف هذا الأمر ". ورغم أن ابن وكيع بتر البيـت مـن سياقه (3)، وقارنه بقول البحتري ا ختلف عنه (4):

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 501. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 327/3.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 583. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 348/4.

(3) يقول ا تنـ قبله، ص: 583:

أفعاله نسب لو يقل معها   جدي ا صيب عرفنا العِرق بالغصن

فالبيت الثا تفصيل وتأكيد ع تأصل ا ود أجداد ا مدوح. وهو مع قد تداوله الشعراء قبل ا تنـ .

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 584. وبيت البحتري ديوانه، 173/2.

الفاعلون إذا ا ـذْنا بـجودهم   ما يفعلُ الغيث شؤبوبه الـهتـن

فإن ا تنـ يصور تأصل الكرم الأسرة، بينما يصف البحتري كثرة جودهم، إلا أنه علق على ذلك كله بقوله إن البحتري " جاء با ع عاما بغ عدد مردد ولا لفظ مستـ د، فهـو أرجـح كلامـا وأحسن نظاما " (1). وكان ا ا ي اعتـ ذلك " من اللكنة وركاكة اللفظ والافتقار الـشديد " (2)، فالتكرار بذه الصورة ركاكة وبعد عن النظام الذي تقتضيه الصناعة السليمة.

وقد تكون إشارته للمقصود بالصنعة أوضح حـ وقف عند قول ا تنـ (3):

ا ـد أن عـزم ا لِيطُ رحيلا   مطر يزيد به ا دود محـولا

فقد قارنه بقول (الأول):

وقفنا فأمطرنا ـاء دموعنـا جفونَ عيون، والبقاع خـدود

وقول أ ام:

مطر من العبرات خـدي أرضـه حـ الصباح ومقلتـاي سماؤه

" هذان بيتان قد وفيا حقهما من الصنعة، لأن شاعريهما ا يا الدموع أنابا عن ا طر وعما يقتضيه ذكره من اء أو أرض وما يقع عليه. وأبو الطيب ذكر ا د وا طر بغ شرح فلولا ما أتبعـه ـا الف عادة ا طر من ا ول الذي أغرب به وخرج عن فعل ا طر- إذ ا طر يفعل ا صب وأنـواع الرياض- لكان كلامه فارغا ". فمحول ا دود بيت ا تن يزيد بسبب الدمع ا نهمر كـا طر، فاكتفى بالإشارة فقط إ الصلة بـ ا طر والدمع الذي يذكر، فكأن حذف ا شبه حول الكلام الكلام إ ا قيقة نظر ابن وكيع ا يستوجب ا طأ وظيفة ا طر الا قصرها ا تن على ا ل.

وا هم، أن مواصفات النظام ا يد الا هي قيق للصنعة و ذقها، تنطبق أو تكاد على مواصفات الأسلوب والنظم كما سيحدده حازم فيما بعد قوله: " فلما كان الأسلوب ا عا بإزاء النظم الألفاظ؛ وجب أنت يراعى فيه من حسن الاطراد، والتناسب والتلطف الانتقال " [(4)].

----

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 584.

(2) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 36.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 531. والبيت ديوانه بشرح الا قوقي، 349/3، بلفظ (تزيد)، وبيت أ ام ديوانه، ص: 713.

(4) حازم: منهاج البلغاء، ص: 364.

2- الصورة:

تقع الصورة النقد القد موقع مهم، وقد شغلت اهتمام وتفكـ النقاد والبلاغي منـذ زمن بعيد، وقد تكون قصة حسان بن ثابت حينما ع ابنه يقول واصفا الطائر الذي لسعه: كأنـه ثوب حـ ة، فقال حسان:" قال ابـ الشعر ورب الكعبة " [(1)]، دليلا على الربط ا بكر بـ الـصورة ونشاط ا يال وبـ الشعر، ومن الطبيعي أن تل جانب الصورة خطاب ابن وكيع ديـد وتعريف للشعر ا زء الأوفر، فأقسام الشعر عنده " هي: إما مثل سائر، أو تشبيه باهر، أو اسـتعارةٌ

لفظُها فاخر" (2)، وقريب منه ديد ا رزوقي لأقسام الشعر بأ ا: " مثل سـائر، وتـشبيه نـادر، واستعارة قريبة" (3).

لكن الغريب أن ابن وكيع يظهر بعض التغاير عن زملائه أحيانا فصل الصور عن البديع؛ إذ قال: " وقد ذكرنا **أصول** الشعر من ا ثل الشرود، والتشبيه السديد والاستعارة البديعة الألفاظ الرفيعة، صرنا إ **البديع** فذكرنا اسنه من ا طابقة وا انسة والتتبيع، كذلك من ذكر الإشـارة والتضم " (4)، فالصور عبارته ليست من البديع، لكن الغالب أن ضر الاهتمام بالـصورة سياق نظرية الصنعة والبديع؛ وتشبيه القصيدة با سناء هو حد ذاته صورة لصورة القصيدة ذات ا نظر الصناعي ا ديث والبديع ، لتعرضها لتحويلات وتغي ات طبقا لقواعد جديدة أملاها التطور الذوق وا ضارة ووسائلها. ور ا كان عبارته السابقة ديد أقسام الشعر، ما يوضح أثـر هذا التوجه، فسـ ورة ا ثل متعلقة بتكوينه ودلالته، أما التشبيه والاستعارة، فقد اشترط التشبيه أن يكون باهرا، و الاستعارة أن يكون لفظها فاخرا، بينما يؤكد جل النقاد على أن يتصف التـشبيه بالإصابة ، والاستعارة بالقرب؛ ولذلك أوضح مصطفى ناصف حديثه عن تفضيلهم للتشبيه، أنه يعود إ " ما أحرزه ا دون من إخفاق متفاوت الصور بناء الاستعارة، وقد عدت الاسـتعارة من البديع الذي يصور التفك الأد الذي أصابه على مر الزمن تعقيد وصنعة وتزييف " (5).

---

(1) ا احظ: ا يوان، 65/3.

(2) ا نصف، ص: 49. ويقول أيضا: " ا ثل الشرود، والتشبيه السديد، والاستعارة البديعة" ا نصف، ص: 65.

(3) ا رزوقي: شرح ا ماسة، 10/1.

(4) ا نصف، ص: 65.

(5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بـ وت، ط1981/2، ص: 46.

ويبدو أن العقلانية نفسها الـ سيطرت على التفك الأد كانت وراء هـذا ا وقـف (1)، والذي كان له أثر كبـ تقدير الصورة، بل و تصور بنيتها ووظائفها؛ إذ رغم أن الصورة نتيجة ا يال، إلا أ ا دودة با مكن عقلا، أو القريب على حد تعبـ ه السالف الذكر؛ ولذا رفض ابـن وكيع - كما مر بنا - ا بالغات البعيدة؛ لأن الإغراب والتباعد الكبـ العلاقـات بـ أجـزاء الصورة وعناصرها يؤسس كلاما غـ مقبول مهما أحس الشاعر؛ لأن " ا نون يفسد التخيل حـ

يرى غ الشيء شيئا؛ لأن صاحب ا نون يرى أشياء لا حقيقة ا؛ لا يرى ذلك غ ه ـن صـح عقله "[2]، وصحة العقل هي ا بدأ الذي سيقاس عليه تكوين الصورة ومستواها.

فالعقل إذن، يتحكم توجيه بناء الصورة؛ ولذا ينبغي أن تتضمن تعليلا للعلاقة أو العلاقات ال أقامها الشاعر ب العناصر، وقد قال عبد القاهر[3]: " والتشبيه قياس، والقياس ري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأ اع والآذان "، ومبدأ القياس علاقة منطقية، ومن هنا، بدت لابن وكيع الصورة غ مقبولة بدون تعليل عقلي، فا تن ح قال[4]:

أنا عينك الظلام كما أنّ .... بياض النهار عندك جون

أراد " أنه ع ا هجو ظلام كما أن النهار عنده أسود، و يذكر العلة ا وجبة لذلك "، لكـن موقف ا جاء يسمح بتصور مراد ا تن ؛ لأن هذا الشخص لا يرى خصمه إلا ما نفسه مـن سواد، فهو على و قوله[5]:

ومن يك ذا فَمٍ مـر مريضٍ يجِد مـرا بـه ا اءَ الـزلالا

وقد تكون هذه الصورة شبيهة بتلك ال أثارت بعض النقاش، وهي قوله لكافور[6]:

تفضح الشمس كلما ذَرتِ الشمـ ـس بشمسٍ منيـرة سـوداء

وقد درسه النقاد واختلفوا حوله، لكنهم ركزوا إما على تعليله، أو مضمونه ا جائي ا غلف با دح،

---

(1) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 208.

(2) ا نصف، ص: 140.

(3) عبد القاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص: 20.

(4) ا نصف، ص: 254-255. وبيت ا تن خلا منه ديوانه بشرح العك ي وال قوقي.

(5) ديوان ا تن بشرح ال قوقي، 334/3.

(6) ديوان ا تن بشرح ال قوقي، 158/1.

أو على خطئه نسبة السواد إ الشمس[1]، لكن مد حسن عبد ا [2] يرى البيت دلـيلا على قوة شاعرية ا تن وعنق نفاذ بص ته، فالشمس ا ازية غ الشمس ا رم ا عروف، والـشاعر يرى الأشياء بذاته ليس كما يراها الآخرون، ولا يراها مفردة تعيش عزلة بل يراها ذات علاقـة وصلات، و ذه العلاقة منطقها ا اص، فقد أراد ا تن سا حقيقية، سا خاصة بـه، ـسا لا

تنطوي على صفة ريدية من صفات الشمس البيضاء أو ا مراء [3]. ومن خلال هذا ا ثال نـدرك أثر ربط الصورة بالتلقي العقلي وا شروعية ا نطقية ا.

فينبغي أن يكون بناء الصورة دودا بقبول العقل والعرف ا، وهو مقياس يعتمده ابن وكيـع على نطاق واسع تطبيقاته، ولذا علق على قول ا تنـ [4]:

وقابلَـ رمانتا غُصنٍ بانة يل به بدر و سكه حِـ ـقْف

فقال: " إضافة الرمانتـ إ غصن البانة يدل على أن أغصان البان من رها الرمان. وقـد عرفنـا مقصده؛ وإ ا شبه الثدي بالرمانتـ وقدها بالغصن. وأرانا ع خلْقها غرائب لا تمع ولا تقع إلا فيه. ولو أمكنه أن يقول: رمانتان غصن بانة، كان أصوغ مقصده، كما قال ابن الرومي [5]:

أغصانُ بانٍ عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مـما ملُ البانُ

فكُـل تعجب ا ليس العادة اجتماعه، فأما إطلاق اللفظ على الرمان أنه من ر البـان **بغـ مقدمة توضح مراده** فلا أستحسنه ها هنا. وقوله (يل به بدر) فالبدر وجهه وليس يل وجهه بقده لأن قده إذا مال، مال بوجهه حيث يل، وابن الرومي أشعر منه إثباته أن الفواكه ليس ا مل البان؛ فدل على أن ا راد **التشبيه لا ا قائق** " [6]. فابن وكيع يرى أن الصورة نقـيض ا قيقـة، وإدراكه للصورة يتم على هذا الأساس؛ أي أن التقد شعري إ از طاريء على أصل العادة مـن

---

(1) ينظر: الـ قوقي: شرح ديوان ا تنـ ، 34/1، والعكـ ي، 158/1، وا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 66، وا رجا : الوساطة، 474.

(2) مد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، دار ا عارف، مصر، (د.ت)، ص: 127 وما بعدها.

(3) مد حسن عبد ا : الصورة والبناء الشعري، ص: 129.

(4) ا نصف، ص: 416. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح وال قوقي، 27/3.

(5) بيت ابن الرومي ديوانه، 369/3.

(6) ا نصف، ص: 416.

وضع اللغة أو عرض ا ع ، ولذا لا ب أن يقطع كل صلاته بنظامهما؛ لأن قطع هذه الصلة كما حدث مع (الشمس السوداء) أو (البياض الأسود)، يعترض التلقي، ويؤدي إ الإبام، فيكون مـن التشبيه القبيح الذي رج من الأوضح إ الأغمض فلا يفيد بيانا [1].

فقد تعقب ابن وكيع هذا النص الصورة وفتتها عنا تطبيق قياساته العقلية؛ فمن جهـة، هولا يتقبل أن مل شجر البان ر الرمان، ولكنه يقبله إذا صدره الشاعر قدمة ت ره، وا ثال الذي وضعه نصب عينيه، وقاس صورة ا تن وفقه هو بيت ابن الرومي، الذي اسـتهلك فيـه شـطرا لاستدراك ما قد يفهم أنه خطأ، فنفى أن مل البان الرمان، وقرر لدى القارىء أن الـشطر الأول ض خيال لا حقيقة، فأبطل بذلك التشبيه. واعت من جهة أخرى ميل البدر بالغصن (الوجه بالقد) خطأ، ومع غ كن عقلا، لأن الوجه يدور مع القد وليس العكس. ولكن ابن وكيع يهتم الأصل بسياق الصورة نفسها، بل تتبع أجزاءها وفصلها، وأخضعها نطق خارج عن منطق البنـاء التصويري نفسه، فبدت له رد أخطاء. لكن ا تن يؤسس صورة للمنظر الذي (قابله) و يعتمد بنية الصورة إلا التشبيهات التقليدية ا تداولة، فأنشأ تركيبا خياليا جديدا، فأول ما واجهه الرمانتان (الثديان) على غصن بان (القد)، ويشيح بالوجه (البدر)، فيبتعد و يل الغصن ا مـل. فلـيس ا قصود البيت تشبيهات جزئية، ولا تصوير ا رأة نفسها، بل هي صورة عامة ا بقي نفـس ا تن من حركة إشاحة ا رأة بوجهها وذهابا. وهكذا تبدو الصلة ب بيت ابن الرومي وبيت ا تن بعيدة جدا.

ولنفس ا بدأ ينتهي إ رفض الصورة الـ رج إ مبالغة غ معتادة. فقول ا تن [2]:

ح كأن لكل عظْم رنـ ـةً   جلده ولكلّ عِـ رق مدمعا

هو مبالغة مثل قول ابن ا عتز:

ومتيم جرح الفراق فؤاده   والدمع من أجفانه يترقـ رق

هـ زته ساعةُ فُرقة فكأ ا   كل عضوٍ منه قلب فق

----

(1) ابن رشيق: العمدة، ص: 287/1.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 449. والبيت ديوانه بشرح الـ قوقي، 3/3.وبيت ابن ا عتز ديوانـه، ص: 332، وفيه (فالدمع) و (برته ساعة فرقة).

قال: " ورن العظام أبعد ا بالغة من خفقان القلوب " [1]. لكن سياق الصورت تلف؛ فـابن الرومي يصف تأثر عاشق ساعة الفراق، فكل أحشائه تتلهف، بينما يصف ا تن غلبة البكاء علـى العاشق ساعة الفراق بعد أن كان بسه، فقد قال البيت الذي قبله [2]:

قد كان منعها الحياءُ من البكا فاليوم يمنعه البكا، أن تمنعا

فلقد تفجر البكاء وانطلق من داخله، فكل أعضائه ترن وتدمع، والأمر يبلغ منتهاه العظم، والعرق.

ويقف أيضا عند قوله من نفس القصيدة (3):

فكأنها والدمع يقطُر فوقها ذَهب بسمطي لؤلؤ قد رصعا

وقبله قوله (4):

سفَرت وبرقَعها الحياءُ بصفرة سترت محاجرها ولم تك برقُعا

قال: "الهاء كأنها تعود على الصفرة وتشبيهه الذهب بصفرتها واللؤلؤ بدموعها كثير " (5)، فقد تصور أنه ما يسميه البلاغيون: **التشبيه المقلوب**. والغريب أن العكس هو الوارد فقد شبه صفرتها بالذهب ودموعها باللؤلؤ، وهي تشبيهات عادية متداولة. ولكننا نفهم من عبارته أنه يرفضها لما فيها من مبالغة بعيدة في التشبيه؛ ومن عدم تلاؤمها مع المنطق.

ومن الواضح أن ابن وكيع يجد في المستند العقلي ما يدعم موقفه من شعر المتنبي؛ فيحول صوره إلى محض خطأ معنوي؛ لأن الصورة أصلا تفارق في تكوينها منطق العقل وتبني علاقات مغايرة أساسها تجاوز هذا المنطق. فإن قال المتنبي بيته الشهير (6):

فصِرت إذا أصابتني سهام تكسرتِ النصالُ على النصال

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 449.

(2) البيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 3/3.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 449. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3. وقد نوه الجرجاني بهذه الأبيات، ينظر: الوساطة، ص: 139.

(4) البيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 450.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 640. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 141/3.

حكم ابن وكيع أنه " لا يصح معنى هذا البيت إلا أن يكون يرمى من جنبيه، فيبلغ نصل الجانب الأيمن نصل الجانب الأيسر؛ وأما أن يكون الرمي من ناحية واحدة، فلا يصح ذلك ". فالقياس العقلي في تقييم الصورة يستر ما يريده ابن وكيع من تخطئة المتنبي؛ إذ ليس فيها ما يدفع إلى هذا

التأول، فلكثرة النصال الـ أصابت الـمتنبي، لم يعد لها أي منها موضع فارغ، فإذا وردت تكسرت فوق الـ سبقها. وإذا ساير القارئ ابن وكيع في منطقه وأسلوبه، أمكنه أن ينظر إلى الصورة على أنها هنا استمرار لما بدأه في البيت السابق [1]:

رماني الدهر بالأرزاءِ حتى فؤادي في غِشـاءٍ مِن نِبـال

فتبدو عندئذ منطقية لا لبس فيها، ولا اختلال في تكوينها، ولا تعارض لها مع المنطق؛ لأنه تصور قلبه في غشاء من النبال لكثرتها، وهو ما عدم السهام اللاحقة أن تجد مكانا.

التشبيه:

يكاد يكون التشبيه أكثر أنماط التصوير حظوة باهتمام ابن وكيع، وربما كان مذهب البديع أو(الصنعة) الذي التزمه المحدثون، وعبر عنه ناقدنا، سببا قويا في هذا الاهتمام، وقد مر بنا أن النقد المحدث أولى التشبيه برعاية خاصة على حساب الاستعارة، بل إن مصطلح المعنى يلتبس أحيانا في حديثه بالتشبيه، وما عده سرقات للمعاني هو في الغالب تكرار للصورة [2]، ولذا ربط بين الإبداع والتشبيه، فذكر في أقسام الشعر التشبيه الباهر،

فالشاعر مطالب أيضا بإبداع التشبيه والحرص على نظامه، وقد يكون لفكرة السرقات دور تأسيس مبدأ يرفض التشبيهات المتداولات المبتذلة؛ لأن تداول التشبيه يفقده قيمته، وينقله من مستوى التركيب البديع إلى مستوى التعبير العادي. فقد وقف ابن وكيع عند قول المتنبي [3]:

وخَـيـلَ منها مِرطُها فكأنما تثنى لنا خوطٌ ولاحظنا خِـشف

فقال: " فتخيلَ مرطها إياها يعمل لها حركة في قدها تشبه الخـوط، ولا عمل لتخييـل مراطها

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الديوان بشرح العكبري، 141/3.

(2) ينظر مثلا: المنصف، ص: 359.

(3) المنصف، ص: 414. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 26/3.

لحظها. وهذه صفات متداولة؛ منها قول ابن الرومي [1]:

إنْ أقبلت فالبدر لاح وإن مشت فالغصن مال، وإن رنت فالر

فإن كان الناظر كتابنا تسب هذه **التشبيهات ا تداولات ا ستعملات** فبيت ابـن الرومـي لا مطعن أقسامه، وأبو الطيب يذكر شعره غ ظها وقدها، وذكر ابن الرومـي وجههـا و ظها وقدها ". **و**يرى ال قوقي أن ا قصود هو أن " مرطها - ثوبا - أرانا ومثّل لنا صور ا لدى تلك النفرة، فإذا هي كغصن بان يتث ، وظ يرنو - ينظر - وخص القامة واللحظ لأن ا رط ستر اسنها و يستر القد ولا اللحظ " (2). فالبيت متعلق ا قبله:

نفور عرتـها نـفْرة فتجاذبت سوالفُها وا لْـي وا َـصر والردف

والتقاط ا تنـ للحركة (النفرة) جعله يركز على ا يال الذي ر ه الثوب، فلم د إلا صورة القد أو صورة اللفتة ال ترتبط بالظ وليس با رط.

ومهما يكن، فإن ا شكلة الأساسية هذه التشبيهات - نظره - هي أ ا مبتذلة لا ينطبق عليها صفة العنصر الفعال النص؛ كو ا فقدت طاقتها التصوير والإثارة بفعـل الاسـتعمال والدوران الشعر، ع أ ا فقدت بريقها كإبداع و قت الكلام العادي، وقد كان ابن جنـ ـي نفسه قد قرر أكثر من ذلك حـ انتهى إ " أن **ا از إذا كَـثُرَ، لَحِـق با قيقة** " (3).

فالصفة الإبداعية للتشبيه هي ال نحه قوته التأث ية والتصويرية، والقبول أيضا، لكن ا لق من العدم -كما مر بنا غ موضع - يعد كنا، ولذا ينطبق عليه ما ينطبق على غ ه من العناصر من س و وير. ومنه استنتجت حالات ودة التشبيه، ولت إ ما يشبه القواعد، فقد ذهب كث من النقاد، وذكر ابن وكيع منهم أبا عمرو والأصمعي، إ أن أحسن " التشبيه ما كان فيـه تشبيهان تشبيه " (4)، وساق أمثلة من شعر امريء القيس وبشار والطرماح. ومنه فإن قـول ا تنـ جيد (5):

- -

(1) ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، 352/3.

(2) ال قوقي: شرح الديوان، 26/3.

(3) ابن جـ : ا صائص، قيق: مد علي النجار، دار ا دى للطباعة والنشر، بـ وت، ط2 (د.ت)، 447/2.

(4) ا نصف، ص: 50. وينظر: ابن رشيق: العمدة، 290/1.

(5) ا نصف، ص: 436. والبيت ديوانه، بشرح ال قوقي، 256/1.

فكأ ا كُسي النهار با دجـى ليلٍ، وأطلَعتِ الرمـاح كواكبا

و د ابن وكيع يلاحظ على البيت إلا أنه غ قائم بنفسه، بل يفسره ما قبله.

وصياغة التشبيه لا تتعلق فقط بعدد عناصره، بل إن للتركيب اللغوي دورا هاما تكوينـه؛ ولذلك لا حظ أن قول ا تنـ [1]:

ِلجِـنية أم غادة رفع السجف لوحشية؟ لا ما لوحشية شنـف!

بدا له السؤال سؤال متباله يسأل عن أي ا نس هي؟ وقد قابله هنا بقول ابن دريد:

أعـن الشمس عشـاءً كُشفَت تلك السجوف؟

أم على لـيـتي غزال علّـقت تلك الشنوف؟

" فهو تـباله مليح، ليدل على قوة الشبه بـ ا شبه " [2]. ع أن نقل الكـلام مـن التقريـر والإخبار بالتشبيه إ الإنشاء بالتساؤل، يزيد التقريب بـ طرفـي التشبيه، يث تتأكد الـصفة - أو الصفات - ا شتركة بينهما، وتزداد إ درجة الإيهام با ة التمييز بينهما.

لكن أهم ما يتبعه ابن وكيع إ ا هو خطأ التشبيه، ور ا كان هذا مفهوما؛ لتعلـق الدراسـة ببحث أخطاء شعر ا تنـ أكثر من تعلقها زاياه، و تراث النقاد اهتمام بذا، فذكروا الإصـابة التشبيه، والتسديد وما إليها، ومنه، فإن قول ا تنـ [3]:

عمـرك ا هل رأيت بدورا قَبلَها بـ ـراقِع وعقُـ ـود

قال ابن وكيع: " البدور إ ا تتبـ سافرة، فإذا تـ قعت ذهب معناها مـن ا ـسن والنـور " [4]. فتشبيهها بالبدور يقوم على صفة السفور ولا يتحقق ولا يصح إلا مع سفورها، فـسترها يـذهب بالغرض الأصلي من التشبيه؛ إذ يبطل الصفة الـ من أجلها قوبل با شبه به وربط به. ويعتقد ابـن وكيع أن الذي أوقعه ا طأ هو أخذه ا ع من قول الشاعر:

عهدت با وحشا عليها براقع وهذي وحوش حـسـر لا تـ قع

---

(1) ا نصف، ص: 413. والبيت ديوانه، بشرح الـ قوقي، 25/3.

(2) ا نصف، ص: 414.

(3) ا نصف، ص: 145. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 314/1، وبشرح الـ قوقي، 39/2 بعبارة: طلعت براقع.

(4) ا نصف، ص: 145.

فالوحوش ههنا " ظباء وبقر. وا ستحسن من ا نس هو الأجياد والعيون، وطول العنق لا فيـه الـ قع، والعـ من الـ قع مرئية، فالوحوش أمكن التشبيه من البدور ". فا قصود أن ا تنـ يريد

الأصل الوحوش، ولكنه لإحفاء الأخذ من الشاعر عوضها بالبدور، لكنه يعوض ا لمشبه به ا لجديد ا يلائمه سياق الصورة فبقيت العناصر مرتبطة با لمشبه به الأصلي، فلم تتحقق العلاقـة وبـدت الصلة بينهما بعيدة بل معدومة نظره.

فالتشبيه كمه قواعد، هي نفسها ما اه (الصنعة) ولا وز أن رج عنها، ويلعب العـرف كما هو ظاهر، دورا مهما ديدها، كما أن العقل يوجه ليل ابن وكيع حـ حينما يتعلق الأمر ع الكلمات ال تكون التشبيه؛ ولذلك اعتـ من خطأ التشبيه قول ا لمتنـ (1):

ردي الوصالَ سقى طلولَك عارض لو كان وصلُك مثلَه ما أقشعا

ويقول: " خبر بالاقشاع عن الوصل. وكان الأحسن **الصنعة** أن يقول (لو كان وصلك مثلـه جري) أو كأن يقول: لو كان مثل هجرك ما أقشع ". ور ا كان تقييمه ابتعاد عن ا لمقصود.

فقد فهم ابن وكيع أن ا لمقصود هو دعاؤه بالسقيا ال تدوم وال يشبهها ا لهجر، فا لمتنـ يتحدث عن حاله. ولكن ال قوقي يوضح أن ا لمتنـ يريد: " لو كان وصالك مثل الـسحاب الـذي أ ـاه للطلول - أي دائما لا يتفرق - لكان دائما لا ينقطع " (2). فالصورة معقدة قليلا؛ إذ يقع الـدعاء لسقيا الطلول مقابل الوصل، واستمرار سقياها يقابله استمرار الوصل ا لمرجو، فلا يستمر الوصل إلا باستمرار السقيا، والعكس ذهن ا لمتنـ صحيح، فاستمرار السقيا كفيل أن يعكس اسـتمرار الوصل، ولذا يرى أن الوصل استمرار السقيا، فهو يدعو بد ومة السقيا واتصا ا إذ لـو كـان الوصل مثلها لدام واتصل.

ومن خلل التشبيه أيضا ال ول ترتيب ا لمشبهات با من الأعلى إ الدون، وهـذا منـاقض للقاعدة ا لمتعارف عليها والترتيب العقلي للعناصر؛ إذ يفترض أن تكون الصفات أظهر ا لمشبه به، إذا تعدد عنصر ا لمشبه به، فمن الواجب ترتيبها حسب درجة ظهور الصفة. ولذلك فـإن قـول ا لمتنـ (3):

- -

(1) ا لمنصف، ص: 452. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 4/3.

(2) ال قوقي: شرح الديوان، 4/3..

(3) ا لمنصف، ص: 100. والبيت ديوانه بشرح بشرح ال قوقي، 30/2.

س ضحاها خلال ليلتها در تقاص ها زبرجدها

مبـ على نظام ضعيف وأقسام فاسدة [1]؛ لأنه ا ـط من الأعلى إ الدون؛ لأن التشبيه بالأفـضل يغـ عن الأرذل، وهذا هو ا قصود هنا بضعف النظام، أما فسـاد الأقسام فلكون " عبارته (س ضحاها) لا توجب (هلال ليلتها) وكان أشبه أن يقول (بدر ليلتها) وكذلك قوله (در تقاصـ ها زبرجدها)، التقصار: القلادة القصـ ة " [2].أي أن عنصر الشمس قوة دلالته يقابله (البدر) وليس (ا لال) وكذلك (الدر) يقابله (الزبرجد) وليس (التقصار).

فالتشبيه عنصر من عناصر الصناعة الشعرية لكنه ـكوم بالتقد العقلي لا الشعري ا ـالص الذي قد يناقض العقل أو ـرج عن بعض مقتضيات اللغة؛ لأن الصناعة نفسها تصورها كعمـل يتم بذهنية ومنطقية صارمة، وهو ما ينسحب أيضا على الاستعارة.

الاستعارة:

ر ا يكون إحسان عباس قد أخطأ حـ لاحظ أن تأث ا ا ي ابن وكيع هو الذي ظـلله " فهوم الاستعارة عند أرسطو، حـ جعلها تعـ (الأخذ) لا الفن التصويري " [3]، مستندا إ قوله ا قدمة أن لا شاعر يسلم من " استعارة الألفاظ النادرة " [4]، وقد اتضح سابقا أن ا قصود هـو ض الأخذ، إذ وردت العبارة، عـ الإعارة، وجاءت سياق إبراز استحالة الإبـداع وعـدم السرقة. لكنه حـ يصل إ ا ديث عن الاستعارة، يبدأ بتحديدها قائلا: " وأمـا **الاسـتعارة البديع** فنحن نذكر منها مثالا نقيس عليه " [5]، فابن وكيع لط بـ الاستعارة عناها اللغـوي وبـ الاستعارة كمصطلح يستعمل الفن التصويري؛ وإ ا تبع ابن ا عتز ومن بعـده عـ ـد الاستعارة من أنواع البديع [6] ولذلك ساق قول أ عمرو بن العلاء: " كانت يدي يد الفرزدق،

----

(1) ا نصف، ص: 100.

(2) ا نصف، ص: 102.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 298.

(4) ا نصف، ص: 3.

(5) ا نصف، ص: 52.

(6) ابن ا عتز: كتاب البديع، ص: 3.

قال: فأنشدته قول ذي الرمة [1]:

أقامت به حـ ذوى العود الثرى وساق الثريا ملاءته الفجر

فقال : أنشدك أم أدعك؟ فقلت: بل أنشد ، قال: إن العود لا يذوي أو ف الثرى، وإ ـا الشعر (حـ ذوى العود والثرى).ولا أعلم كلاما أحسن من قوله (وساق الثريا ملاءته الفجـر) ولا ملاءة له، وإ ا هي استعارة " [2]، يورد ابن وكيع أمثلة أخرى للاستعارة من شـعر امـرىء القيس وجرير وغ ا..

وقد وصف الاستعارة ا يدة - كما مر - أ ا لفظُها فاخر" [3]، وبأ ا بديعة [4]، وكلا ـا مصطلح وثيق الصلة بفكرة الصنعة ومذهب البديع، فتصوره يبدو بعيدا عن ا وروث والسائد الذي يعل من شأن الاستعارة، ووضع ا ا دود، رغم أنه لا يتقبل ا بالغة البعد، فقد قال عن بيت للمتن بأن فيه " ازفة الاستعارة " [5] ، وهو نفسه ما كانت توصف به استعارات أ ام من غلو وإفراط، ويرى أن قول ا تن [6]:

رما خِساس الناس من صائبٍ استِهِ وآخر قُطْن مِن يديه الـ جنادلُ

بأنه بيت ضعيف ونسج سخيف، " وينبغي أن يو الاستعارة حقـوق ألفاظهـا ". وسـيمعن تطبيقاته هذا التضييق أو الاحتراز استنادا إ اللغة وا نطق، وقد أوضح توفيق الزيدي أن موقف الاحتراز الذي أبداه القدماء من الاستعارة يعود لأسباب عدة؛ نذكر منها، اعتبارهم ـا وجهـا متطورا من التشبيه، فإن الاستعارة ا وغلة الغموض ستقابل بـالرفض، وكـذلك لنظـرهم إ وظيفتها بفعل نظرية نفاذ ا عا ، كتنميق وزخرف، وينتهي إ أن الاهتمام بالسرقات قد يكون من " الدواعي ال أ ت النقاد عن الاهتمام بالاستعارة وحجبت قيمتها النص الأد " [7]. لكنه

---

(1) ديوان ذي الرمة، قيق: أ د حسن بسج، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1995/1، ص: 102.

(2) ا نصف، ص: 52-53.

(3) ا نصف، ص: 49.

(4) ا نصف، ص: 65.

(5) ا نصف، ص: 411.

(6) ا نصف، ص: 189-190. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 292/3.

(7) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية التراث النقدي، ص: 127-128.

يوضح جيدا ا قصود بذلك؛ لأن قضية السرقات أ ت النقاد عن تلف العناصر ا فيها الاستعارة، ور ا كان قصده هو أن إ ا م بالوجود ا سبق للمع (ولا صياغة أيـضا) جعلـهم لا يهتمـون بالاستعارة إلا من حيث أصلها ومصدرها، فإذا كان الأساس الإبداع هو نقل ا ع أو النص إ صورة أحسن وأبدع، فإن الاستعارة ستشغل حيزا هاما هذه ا ساحة.

ورغم ذلك فإن الاستعارة تلف عن السياق العادي للكلام؛ لأن ما تتضمنه مـن اسـتعمال ازي للألفاظ بنقلها من موقعها ا قيقي مقبول بل حسن، ولذا كان (للفجر ملاءة) تركيبا بـديعا وحسنا. وقد وقف ابن وكيع عند قول ا تن [(1)]:

نـور تظـاهر فيك لاهوتـيـه فتكاد تعلم عِلم ما لن يعلما
ويهـم فيك إذا نطقت فصاحة من كلّ عضو منك أن يتكلما

فقال: " النور لا يوصف بالفصاحة ولكنها تشبه قول ما :

دعت إ وصلها جهرة و تدر أ ا أعشق
فقلت وللسقم من مفرقي إ قدمي ألسن تنطق ".

ومن الواضح أنه انتبه إ أن نسبة الفصاحة إ النور غ حقيقية، بل إ ا تشبه نظره قول شـاعر موسوس، فهي تركيب لامعقول، إلا أ ا صحيحة وسليمة نطاق الاستعارة.

إن الاستعارة لا تتعلق فقط بالزخرف، بل هي تفيد التلميح للمراد والإشارة إليه؛ أي تكوين ا ع ، فقول ا تن [(2)]:

أنساغها غوطة، وخِفافُها منكوحة، وطريقها عذراء

" أراد أن خفافها قد وطئت غ هذه الطريق، وطريقها عذراء توطأ قط.. و هذا ضرب مـن الإشارة إ ا راد بالاستعارة ". ويبدو أن الاعتناء بأثر الاستعارة هذا البيت قد حـل مـشكلة النقاش حول معناه، إذ يبد للشراح واضحا، واختلفوا حوله. فا از يغ من ا ع ، وقد يكـون ا قصود تلفا للشاعرين ا تقارب الصورة، كما يبـ لمليله لقول ا تن [(3)]:

إلا يـشِب فلقد شابت له كَبِد شيبا إذا خضبته سـلْوة نصلا

----

(1) ا نصف، ص: 129.

(2) ا نصف، ص: 142.

(3) ا نصف، ص: 135.

أنه أفضل من قول أ ام الذي اعتـ ه النامي أصله الذي سرق منه، وهو قوله:

شاب رأسِي وما رأيت مشيب الر.......أسِ إلا مِن فَـضل شـيبِ الفؤاد

قال: " هذا يذكر أنه قد شاب رأسه من شيب فؤاده بمومه، وا تنـ يذكر أنه يـشب، فلقـد شابت كبده من ا موم، وشيب الرأس معـ و كن أن يكون غريزة أو لسن؛ وشيب الكبد استعارة، وزاد أبو الطيب الكلام من ذكر خضاب السلوة ونصول شيب فؤاده..ولولا أن أبا العباس النامي ذكر أن هذا مأخوذ من هذا لكان بعيدا عنه " [1] . فالاستعارة إذن هي العنصر الذي باعـد بـ النص وصحح وهم الأخذ الذي استنتجه النامي من رد الاتفاق بعض الألفاظ. فشيب الرأس هو ا ستوى العادي للكلام، لكن شيب الكبد ونسبة عمل ا ضاب إ السلوة هو الذي حقق ا ع ا قصود لدى ا تنـ . وعليه كن القول إذن، إن العناصر ا كونة لبيت أ ام عادية، بل ومبنية على ا نطق ولغة العقل (شيب الرأس نتيجة هو شيب الفؤاد)، لكن الصورة بيت ا تنـ أعادت عذرية اللغة، فانتقل الشيب من الرأس وهو ا ستوى العادي، ومن الفؤاد وهو ا كرر وا نطقي إ الكبـد، الذي ثل الأسطورة ا تعلقة با ن وا موم وا رق.

وقد تداول النقاد الأخذ على شعر ا تنـ [2]: " إبعاد الاستعارة وا روج با عن حـدها "، أو عن " حد الاستعمال والعادة " [3]، و رج ابن وكيع تصوره للاستعارة عما ذكره خـصوم ا تنـ من عيوب استعاراته؛ أي أنه " أبعد الاستعارة، وعـوص اللفظ، وعـقّد الكـلام، وأسـاء الترتيب،وبالغ التكلف، وزاد التعمق؛ حـ خرج إ السخـف بعضه، وإ الإحالـة بعض " [4].

و ذا يرفض ابن وكيع تشبيه ا قيقة بالاستعارة كما يقول، وذلك حينـما وقف عند قـول ا تنـ [5]:

يتعـثـرنَ بالرؤوس كما مـر بِـتاءَات نـطْقِـهِ التـمـتام

- -

(1) ا نصف، ص: 135. وهو تقريبا نفس قول الصاحب بن عباد، ينظر الكشف، ص: 240.

(2) الثعال : يتيمة الدهر، 162/1. وذكر البيت السابق أمثلته.

(3) الوساطة، ص: 429.

(4) الوساطة، ص: 92.

(5) ا نصف، ص: 573. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 98/4، وبشرح ا قوقي، 222/4.

قال: " فتعثر ا يل بالرؤوس تعثر جسم سم، وتعثر التمتام النطق استعارة، و يكن ـب أن يشبه ا قيقة بالاستعارة ". لكن القاضي ا رجا عد هذا البيت من جيد شعره [1]، و يوضـح أسباب اختياره له. وقد يكون هنا بعض ا لل أو اللبس؛ لأن عبارة ابن وكيع غ واضحة، فصدر البيت يتضمن صورة تعثر ا يل بالرؤوس منقولة كما هي من الواقع، يك با عن كثرة القتلى، أما عجزه فصورة أخرى تقابل وتعادل الصورة الأو ، فكما د ا يل صـعوبة ا ركـة لكثـرة الرؤوس، د التمتام صعوبة اوز التاءات. فالاستعارة خفية، والصورة مبنية على تشبيه ا ال ، يرتبطان رف التشبيه (الكاف)، والصورة العامة تتمحور حول ا هد التنقـل ا ـشترك بـ الصورت ، وا ع ا قصود كثرة القتل أعدائه.

لكن ا بالغة إطلاق ا يال وفسح ا ال للمجاز، لا يتناسب خطابه النقدي مع النظـام ا ؤسس على العقل؛ ولذا يشترط - مثل غ ه - الاستعارة صحتها وموافقتها للمعـ ، فقـول ا تن [2]:

وربيعا يضاحِك الغـيثَ فيه زهر الشكر من رياض ا عا

نفحتـنا منه الصـبا بنسيم رد روحا ميـ ـت الآمال

اعت أن البيت الأول مستو الأقسام، مليح النظام، وهو **كله استعارة**، لكنه ينتظر حـ " توهم أن ا حقيقة نفحت منه الصبا بنسيم؛ ولا مع لتخصيصه الصبا بذلك، فهو يتعلق برياض ا عا رد الروح ميت الآمال. فأما إحياؤه الآمال فمن قول أ ام:

أحيا الرجاءَ لنا برغْم نوائب كـثُرت بِهن مصارع الآمال

جعل إحياء الرجاء ود ا مدوح، وذكر مصارع الآمال بالنوائب؛ فكلامه **أصح اسـتعارة** وأو با ع " [3]. ولكن أين هو ا لل هذه الاستعارة ال اعت ها ابن وكيع غ صحيحة. ر ا تكن ليست ا شكلة بنائها بل تصور ابن وكيع نفسه للمستوى ا ازي للخطاب. فهو يتقبـل أن يضاحك الغيث زهر الشكر، ولكنه يتصور انتهاءه هنا ولا يتقبل أن تد، بينما بـ ا تن الاستعارة كلها على ما سيعود من ا مدوح عليهم؛ أي أن تنطلق من الاستعارة (نفحات الصبا بنسيم الصبا)

---

(1) ا رجا : الوساطة، ص: 166.

(2) ا نصف، ص: 466. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي، 311/3.

(3) ا نصف، ص: 466-467. وبيت أ ام ديوانه، ص: 453. والرواية فيه (بسط الرجاء).

وهم. فقليل العطاء بيهم، إن لاستخدام كلمة (الصبا) أ ية خاصة، ليس باعتبار دورهـا الاستعارة، بل لارتباطها دلولات هامة تز ا الذاكرة الشعرية العامة. كم أن تركيـب الـصورة الذي يقبله ابن وكيع هو ما سيعرف عند النقاد والبلاغي بالاستعارة الترشيحية أو ا رشحة [1]، فما قاله عن توهم ا تنـ أن ا شبه به حقيقة هو توسيع للصورة بذكر ما يلائم ا شبه بـه. وهـذه الإضافة هي جوهر الصورة بل تتضمن ا ع ا قصود أساسا. فمن زار ا مدوح وجد ربيعا.. منـه يسري نسيم يرد الروح للآمال ا يتة، فعودة ا ياة بالربيع إ الكون كله تد إ ميت الآمال، إي إ أرواح البشر، فيبعثون مع الكائنات.

لقد بقي العقل إذن هو مدار تقبل الاستعارة الـ بنيت الأصل على تعدي ا ـدود ا نطقيـة وسنن الكرم. ولذلك علق على قول ا تنـ [2]:

فإن حلُموا فإن ا يلَ فيهم خِفاف والرماح با عـرام

فقال: " وضد ا لم السفه وا هل، وضد ا لم عند أ الطيب ا ـفّة وليس كذلك إلا على سبيل التسامح العبارة وا ازفة الاستعارة " [3]، وقد فهم العكـ ي وكذلك الـ قوقي [4] من ا فـة سرعة العدو أو ا ري فقط؛ أي ا ع ا قيقي للفظ، بينما فهم منه ابن وكيع مع خفـة العقـل فانتقد وقوعه مقابل ا لم، ولذا اقترح صياغة أخرى: (فإن ثقلوا فإن ا يل..) [5]. ور ا كان فهمه أقرب إ سياق البيت، إلا رفض كلمة ا فة أو قبو ا على مبدأ التسامح قد لا يكون قويـا، لأن الأحلام (العقول) توصف أيضا با فة، فتدل على نفس ما تدل عليه ألفاظ مثل السفه، وا هـل. ولذلك فإن البيت رسم صورة العظمة من خلال تناقض أحوا م مع الناس اختلافهم، فحلمهـم ووقارهم الكبـ ، تمع مع إقبا م على ا رب، فا يل والرماح لا حلم ا، بل هي فيها طائشة.

---

(1) وهي: " ما ذكر معها ملائم ا شبه به كما قوله تعا ﴿أُولَئِكَ الذين اشتروا الضلالةَ با دى فما ربِحت تِجارتهم﴾ "، السيد أ د خليل: ا دخل إ دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بـ وت، 1968، ص: 232. وابن حجة ا موي: خزانة الأدب، 111/1.

(2) ا نصف، ص: 410-411. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 77/4، وبشرح الـ قوقي، 198/4.

(3) ا نصف، ص: 411.

(4) ينظر: شرح العكـ ي، 78/4، وشرح الـ قوقي، 198/4.

(5) ا نصف، ص: 411.

ويقف أيضا عند بيت آخر من نفس القصيدة، وهو قول المتنبي[1]:

نـصرعهم بأعيننا حيـاءً وتنبو عن وجوهِهِم السهـام

فيرى أن " تصريعهم بالحيا حسن، ونـبـو السهام عن وجوههم بلا علة توجبه إلا صلابة بشرا م فهذا ما جاء أدخل " [2].

ومن الواضح أن الرغبة في إخضاع تركيب الاستعارة إلى العقل جعله يقيمهـا بعيـدا عـن حقيقتها، فقد فهم أن المقصود من نبو السهام عن وجوههم كناية عن صلابة بـشرا م، بينمـا لا يوجد في البيت ما يدل على ذلك فضلا عن المتنبي لا يميل إلى المدح في هذا المقصد. والبيت مؤسـس على تكامل حركتين: تصريع بالحياء، ونبو للسهام، وليس على تقابلهما؛ أي أن المقـصود لـيس: نصرعهما حياء بينما تنبو السهام عن وجوههم، بل المعنى: نصرعهم حياء وتنبو كـذلك الـسهام عنهم. فإرادة السهام تتجه إلى البعد والارتفاع عن وجوههم حياء منهم، بينمـا يغـضون هـم أبصارهم أمام أعيننا من الحياء. ولو أردنا تغييرا عقليا لهذا الفهم لبناء الاستعارة لوجـدناه في لفـظ (وجوههم)؛ لأنه كان بإمكان المتنبي لو قصد المعنى الذي رآه ابن وكيـع أن يقـول (جبـاههم- جلودهم- صدورهم..) ولكنه اختار الوجه، لأن الحياء يكون عند المواجهة واللقاء المباشر.

ويعتقد أن الاستعارة قد تكون (غير مليحة) كما في قول المتنبي[3]:

أكلت مفاخرك المفاخر وانثنت عن شأوهن مـطِي وصفي ظُـلـعا

قال: " أكلت استعارة غير مليحة. ولو قال (فضحت) كان أحسن ". والحقيقة أن كـلام اللفظـ ينطبق على تكوين الاستعارة العام، لكنه اعتمد جزئة الصورة وتعامل مع المكون اللغوي بعيدا عـن السياق. وربما تكون حساسية ابن وكيع للألفاظ هي السبب في الحكم؛ لأن الصورة العامة للمفاخر تأسست على تشبيه المتنبي لها بكائن أو خيول قوية سابقة؛ ولذا وردت الاستعارة لفظة (أكلـت). لقد انطلقت المفاخر فابتلعت مفاخر غيره ولم تدركها خيول شعر المتنبي ووصفه بل بقيت قاصـرة عن بلوغ مداها. وتستمر الصورة [4]:

---

(1) المنصف، ص: 411. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 78/4.

(2) المنصف، ص: 411.

(3) المنصف، ص: 458. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 9/3.

(4) المنصف، ص: 458-459.

وجريـن مجرى الشمس أفلاكها فَقَـطعن مغربها وجـزن الـمطلعا

لونِيطَـتِ الدنيا بأخـرى مثلـها لَـعـممنها وخشِـ أن لا تقنعا

فا فاخر منطلقة، عمت الأرض أو الأرض ، جرت كالشمس فدارت حول الأرض، بل لو وضعت مع الدنيا دنيا أخرى غ ها، لأصابت مفاخره وأفضاله ا ميع، وخافت ألا يقنع.

و زئة الصورة على النحو الذي تعامل به ابن وكيع معها، جعله يرى أن " جري الشمس أفلاكها معلوم أنه يقطع مغربا و اوز مطلعها " [1] . بينما هي الأصل عنصر ضـمن عناصـر أخرى يش إ ا سافة ال تقطعها ا فاخر، فتطوف الدنيا وتعمها، وتعـود خائفـة ألا يرضـى ا مدوح.

ولا بد أن التناول الذه للاستعارات حو ا إ رد أخطاء، فهو يقيم قول ا تن [2]:

ولـكن هـب خوفُك حشاهم هبوب الريح رجـل ا راد

على أنه " استعارة غ صحيحة؛ لأن ا وف عرض وا بوب لا يصح إلا من جسم "، ومن الواضح أن إرادته تأويل بنية البيت و لها مل ا طأ هو وحده ما ي ر هذا التقييم؛ لأنه تناقض حقيقي ب ديده للاستعارة وفهمه ا، وب ما تضمنه البيت من نقل العنصر ا عنوي إ هيئة مادية.

وعلى هذا النحو استمر ابن وكيع تطبيق ا قياس العقلي الدقيق على الصورة، فـ ى عنـد لميله قول ا تن [3]:

كأن نقابا غيـ ـ ـم رقيق يضيء نعه البدر الطلوعا

فالغمام " لا نع البدر الطلوع بل نعه من الظهور وهو طالع ت الغمام وهي عبارة غ طائلـة وفيها تسامح " [4]، ويقارنه بقول بشار الذي هو نظره الأصل الذي أخذ منه أبو الطيب:

بدا لك ضوءُ ما انتقبت عليه بـدو الشمس من خـلَل الغمام

واعت ه " أحسن كلاما لأنه خبـر بضوء نقابا من نور وجهها، وشبه وجهها بالشمس والنقـاب بالغمام ".

---

(1) ا نصف، ص: 458.

(2) ا نصف، ص: 355.

(3) ا نصف، ص: 366.

(4) ا نصف، ص: 366.

والواقع أن الصورتين مختلفتان قليلا:

فالمشبه في بيت المتنبي هو النقاب، فهو كالغيم الرقيق الذي من طبعه وشأنه كغيم، ألا يضيء بل على العكس من ذلك، فهو يوحي بالإظلام ومنع النور، ولكنه هنا يضيء بحيلولته دون طلوع البدر، فوجهها كبدر غير قار، يوشك أن يطلع لولا ذلك الغيم، فالمقصود هو الترقب والتطلع إلى ابتعاد النقاب ليظهر ما تحته، أما في بيت بشار فيبرز ضوء الوجه من وراء النقاب كما تبرز الشمس خلال الغمام. فالمقصود ليس التطلع والترقب بل محاولة تبين ما وراء النقاب كما هو.

لقد كان أثر الحدود العقلية أو المنطقية قويا على تدخلات ابن وكيع، وهو يتعمدها لارتباطها بما يهدف إليه من إسقاط الشاعر، ولو قرأنا مثلا قول المتنبي [1]:

وعجِبت من أرضٍ سحاب أكُفهم من فوقِها وصخورها لا تُورق

قارن ابن وكيع كعادته البيت بنصوص أخرى يعتقد أنه مأخوذ منها؛ فقد قال بدوي:

لو أنّ راحتَه مرت على حجر صلْدٍ لأورق منها ذلك الحَجَر

وقال مسلم بن الوليد:

لو أن كفّا أعشبت لسماحة لَبدا براحتِه النبات الأخضر

وقال ابن الخياط:

عجِبت لِحراقَةِ ابن الحُسين كيف تعوم ولا تغرق

وبحران مِن تحتِها واحد وآخر من فوقها مُطْبق

وأعجب مِن ذاك عِيدانها وقد مسها كيف لا تُورِق!

وقيمها كما يلي[2]: " يعجب أبو الطيب من أرض سحاب أكفهم فوقها، كيف لا تورق صخورها؟ وخبر البدوي أن يد الممدوح لو مرت على حجر لأورق، فأخبر بإيراق الحجر ولم يتعجب من أن لا يورق. ومعنى بيت مسلم: لو كان ممكنا أن تعشب كف لأعشبت يدك، فخبر أن ذلك غير ممكن، والإخبار بإيراق الحجر أبلغ من إعشاب الراحة، بعد ما دل على أن ذلك غير ممكن. وقد اشترك أبو الطيب وابن الخياط في التعجب، ولكن الصخور أبعد من الإيراق، وإن كانت العيدان قد بعدت من

---

(1) المنصف، ص: 165. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 77/3. وقد تتبع ابن وكيع مصادره، وكذلك الجرجاني، الوساطة، ص: 161.

(2) المنصف، ص: 167.

إمكان الإيراق فيها. ولكن ما كن أن يورق حال أقل مبالغة ا كن إيراقه على حال ".
وهذا النص من خ ما يوضح ضغط التلقي العقلي إدراك الاستعارة على ا مارسة النقدية. فالتعجب أبلغ سياق الصورة كما مر مع الاستفهام، لكنه يفضل عليه الإخبار؛ لأن ا تنـ بتعجبه نقل ا ع إ مستوى أعلى من التأكيد، فكأنه من ا فروض أن تورق، وعدم الإيراق هو وضع غ طبيعي، وهو ما افاه البدوي حـ علق الصورة كلها على الامتناع (لو أن)، فتقد ـه الـشعري مقبول عقلا لتحرزه، بينما جازف ا تنـ وأبعد الاستعارة. وحـ قابل التعجب نصي ا تـنـ وابن ا ياط، أوضح أن إيراق ا جر أبلغ، لكن ا بالغة إيراق العود غ مستحيلة؛ لأنه يورق حالات ما، عكس ا بالغة بإيراق ا جر.
لكن وظيفة الاستعارة لا ترتبط فقط بإيضاح ا ع البسيط، بل تتصل با ع ا في البعيـد، وهو السبب وجودها، فليس مراد ا تنـ أن يعجب من ندى ا مدوح كيف لا يورق الصخر منه، بل إن يديه أو أيديهم فهم وترعاهم، و دهم با ياة، وصورة الصخر والأرض البوار ا يتـة الـ ييها ا اء، تفي خلف ا شهد، و عمق ا تلقي وضم ه.

وظيفة الصورة:

لكن الصور تتفاوت دلالتها على ا ع ، انطلاقا من مبدأ استقلال كـل مـن الـشكل وا ضمون، ومن ثبات ا ع مهما تغ شكله، فقول ا تنـ مادحا [1]:

مـلْك إذا امتلأت مالا خزائنه أذاقَها طَعم ثُكل الأم للولد

هو عند ابن وكيع من قول أ نواس، لا فرق بـ ا عنيـ :

إ فَتـى أم مـاِله أبـدا تسعى يبٍ الناس مشقُوق

فجعل بيت أ نواس أمدح " بقوله (أبدا)؛ لأن ذلك يدل على تفريقه ا ال كل حـ بغ زمان دود، وأبو الطيب قال: إذا امتلأت مالا خزائنه، فحدد وخبر أ ا لا تفرق إلا عند امتلائها فقـد صار لتفريقه زمان دون زمان. ولعله لا يسخو بالتفرقة إلا إذا كثر ماله. فإذا ضاق منع منه ولكـن كلام أ الطيب أجزل، فصار نقله الرذل إ ا زل أحق ا أخذ ".

---

(1) ا نصف، ص: 286. والبيت ديوانه بشرح العكـ ي، 72/2. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 454.

وقد تكون الصورة واحدة فعلا مع بعض الاختلاف، لكن ت ير دلالة بيت أ نـواس علـى العطاء اللا دود أكثر من بيت ا تنـ ، ا ه وجهة أخرى؛ إذ فهم ابن وكيع أن العطاء ارتبط بيت ا تنـ الة واحدة من حالات العنصر الأول الاستعارة، بينما فضل أبو نواس إطلاقه ليعم كـل ا الات، وهذه مسألة ترتد إ ا عانـي ا ستعملة قيم ا دح وفق ا وروث. وكـان كـن أن يقـرأ فيها ابن وكيع - طبقا لتوجهه العقلي تقييم الصور - دلالة أخرى؛ أي أنه من ا مكن أن يكون ا قصود أن إنفاق ا ال وانفصاله عن يد صاحبه بعد أن مع وكثر صعب لا يفعله إلا كر حقيقة، فيكون مع الشكل أوضح هذه ا الة، لكنه فضل منظورا آخر. فكون ذهاب ا ـال ا ود صورة أ نواس أوضح وأقوى لا يعود إ الإطلاق بلفظ (أبدا)، بل لأن إذاقة طعم الشكل للخزائن، بسيطة وذهنية، بينما جسد أبو نواس ا دلول صورة امرأة تندب وتعدو مفجوعـة الناس الذين تفرق (ا ال/الأبناء) فيهم، ولكنها صورة بنيت على طريقة شعراء السخف الـشعبيـ ؛ ولذا عده ابن وكيع بناء رذْلا، لا يوافق جلال ا دح.

ورغم كل ما قد يلحظ من تعمد لانتقاص صور ا تنـ إلا أن ابن وكيع اهتم بعلاقة الـصورة با ع ودورها إبرازه و قيقه، وهذه مسألة مهمة، خففت من قوة الفصل بـ الشكل وا ضمون وفسحت ا ال أكثر للقراءة وتبادل الفهم. وكذ ا ما ظهرت مشكلة تقدير أ ية ا قيقة وا از نقده وأثرها على ا ع ؛ فحـ يقول خلف الأ ر (1):

فكأنـما جهدت أليتـه ألا تـمس الأرض أربعـه

فوجود الصورة " ووقوع (كأ ا) ها هنا رجه عن حد ا ال "، وبذلك فهو أقرب إ الـصدق. ولكنه يقف موقفا مع ا من درو الأداة حـ يتعلق الأمر با دح، فقد قال ا تنـ (2):

بِقيت وعهم كأنك كلّهـا وبقيت بينهم كأنك مـفرد

وقبله قال ابن الرومي:

بل لو توحدت دونَ الناس كلهم كنت ا ميع وكانوا كالـمواحيد

" فخ ابن الرومي أنك لو توحدت كنت عا، و عنه أنه يرى ا ميع كالواحـد.. وأبـو الطيب استعمل (كأن) فصار تشبيها، والتحقيق أبلغ ا دح من التشبيه "؛ أي أن الأداة تباعد بـ

- -

(1) ا نصف، ص: 80. و قد سبق هذا الرجز.

(2) ا نصف، ص: 238.

ا قيقة والصورة، ففيها إبقاء للشك، بينما تقرير الصفة من دو ا هو إثبات ا. وهذا عكس ا قاله آنفا عن أ ية الأداة إخراج الكلام عن ا ال، لكن بعض الشراح بقي ملتزما ا يلتزم به ابـن وكيع ا قرره، فرأى [1] أن ا ع " أ م لصغرهم جنبك كأ م لا وجود م، وإذا فقدوا كنت أنت كل من بذلك ا كان، حقق هذا ا ع با صراع الثا ، وأتى بكاف التشبيه دلالة علـى أن هذا ثيل لا حقيقة، ومع لا وجودا ".

ولإبراز قوة الصورة قيق ا ع وإبرازه يقابل ابن وكيع بـ عدة أبيات [2]:

قول ا تن :

لقد حسـنت بك الأيام حـ كأنك فَـمِ الدنيا ابتسام

وقول ابن الرومي:

قَعدت بك الدنيا وما ظَلمت مفْـتـرة عن كل مبتسـم

وقول البحتري:

فابق أُنسا له فما ضحك الدهـ ـ ـ ـر إلينا إلا وعنـك افْتِراره

وقول ابن الرومي أيضا:

أناس إذا دهر تبسم ضاحكا فعنهم وعن آيا م يتبسم

و ليله وقف فقط عند بي ا تن وابن الرومي. فهذا الأخ " ذكر الابتسام و يذكر فما. وهي استعارة وز أن يراد با بجة الدهر وبشاشته، وأبو الطيب جعل للدهر فما، وشبهه بابتسامة فحقق ا ع ، فرجح كلامه " [3].

ففي استعارة ابن الرومي ينسب التبسم للدهر، لكن ا مدوح تشبيه ا تن يتحول هو نفسه إ بسمة من بسمات الزمن؛ ولذا اعت ابن وكيع ا ع أظهر وأوضح بيت ا تن . ويبدو أنه تر بيت ابن الرومي الأخ قابلته ومقارنته ببيت ا تن اعتباطا، بل عن قصد ووعي بقرب الصورة

---

(1) الكلام للواحدي، ينظر: شرح العكـ ي للديوان، 336/1.

(2) ا نصف، ص: 412-413. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ال قوقي، 201/4، بلفـظ (حـسنت بـك الأوقات)، وبيت ابن الرومي ديوانه، 304/3. وبيت البحتري ديوانه أيضا، 132/2. أما بيت ابن الرومي الأخ فخلا منه ديوانه.

(3) ا نصف، ص: 413.

البيت أكثر من باقي الأبيات. فكلا ا يش إ ا مدوح كاستثناء حالات الدهر أو الزمان، واللفظان أدل التراث والضم على النوائب وتقلب الأحداث، لكن ا تن يصور قساوة الـدهر العابس دائما والذي لا سن ولا يسعف، ووجود ا مدوح غيـر الدنيا فكأنه هو سبب ابتـسام الدهر.

والصورة نقل للكلام من ا ستوى العادي إ ا ستوى الإبداعي،، وقد يكون ذلك مقصده مـن عبارته [1] " وما تشبيهه بـعد "، لكنه يربط ذلك غالبا بشرط توفر الصياغة ا ناسبة، لقد قـال عن بي ابن الرومي [2]:

يا طيب ريقٍ بات بدر الدجـى ـجـه بيـن ثَـنـاياكـا
يروي، ولا ينهـاك عن شـربِهِ وا أ يرويـك وينهـاكـا

" انظر كيف قرن تشبيه الريق با اء بلفظ مليح صار به ا ألوف غريبا وا بتذل عجيبا"، فالريق وا اء كلا ا عنصر مبتذل عاد كما أوضح، وتشبيه الريق با اء صورة مكرورة، فقدت إثار ا، لكن إعادة صياغة ابن الرومي له، واقتراحه علاقات جديدة تربط العنصرين، منح الـصورة مظهـرا إبـداعيا جديدا.

وهو ما يتحقق أيضا بإثراء الصورة بالتفاصيل، فقول العكوك فرس [3]:

مطّـرِد يـرتج من أقطاره كا اء جالَت فيه ريح فاضطَرب

رأى ابن وكيع أن ابن ا عتز أخذه فقال:

فكأنه مـوج يـذُوب إذا أطلقتـه وإذا حـبست جمد

لكن العكوك ذكر ار اجه و يذكر سكونه، بينما ع ابن ا عتز بـ الصفت . وذكر ا ـالت أو الصفت أعطى الصورة حركة أكثر، وهو ما قه بيت ابن ا عتز؛ إذ يزيد الدلالة علـى قـوة الفرس.

---

(1) ا نصف، ص: 399.

(2) ا نصف، ص: 86. وبيتا ابن الرومي ديوانه، 57/3.

(3) ا نصف، ص: 19.

3- لغة الشعر وتركيبه

نظام تأليف الشعر:

يتـ ل موقف ابن وكيع من اللغة لميله لنص المتنـ ، ضمن نظرته إ المنهج الفـ للـشاعر كما حدده خطابه النقدي. وقد اتضح الفصول السابقة أنه آمن بتغ بنية لغة النص الـشعري انطلاقا من تغ ظروف التلقي نفسها؛ أي تغ المجتمع وتغ علاقته بالشعر عموما. فقد أوضـح أن الأساس الشعر المـدث أنه ينجز ويروى ليطرب، عكس القد الذي يلتمس منه العلم واللغة (1)، فلا معـ إذن للتعلق بالمستوى اللغوي الموروث، فهو يدخل ضمن مكونات ثقافـة الـشاعر، و مراحل دربته وتكوينه، لكنه لا يشكل مرجعا اليا اكى و يقلد الظواهر اللغوية الـ شكّلته، " فلو سلك المتأخرون مسلك المتقدمـ غلبة الغريب على أشعارهم، ووصـف المهامـه والقفـار والإبل.. ما رويت " (2)، فالتواصل مع المتلقي المـدث مرهون بلغة يفهمها ويأنس بها، وهو يبتعـد عن النص كلما ابتعدت عنه لغته.

فقد أدرك أثر (المـداثة) لغة الشعر، و ـذا فرق مثل القاضي المـرجا (3) بـ تـوجه بناء لغة الشعر، فنحن ـد " تعقيـدات تمل ورودها لبدوي لا يعرف **الاختيار**، ويستعمل وجود الاضطرار؛ فأما **المـدث المطبوع** فلا عـذر له أن يأخذ من الكلام جـوهره، ويـصطفـي منـه متخ ه" (4). والناقد يتعامل مع نصوص العصر على هذا النحو، فالتعقيدات أو أقفاء الكلام - كما اها - ط مقبول و" تطلب له الوجوه إذا كان ذلك من بدوي يتكلم بطبعه " (5). فالبداوة نقيض المـداثة أو (العصر)، ولغتها صورة عنها، وكو ا صادرة عن شعرائها وزمنها، لا عل منها مرجعـا يقتدى به، بل ب تفهمها فقط. بل إن هناك مستوى من " التعسـف والتعجرف ما لو ورد عن

---

(1) المنصف، ص: 174.

(2) المنصف، ص: 174.

(3) القاضي المـرجا ، الوساطة، ص: 17- 18، وما بعدها. وكذلك " سب اختلاف الملقة والطبائع ".

(4) المنصف، ص: 442.

(5) المنصف، ص: 178. وينظر: قدامة: نقد الشعر، ص: 172. وتعجب الصاحب بن عباد من تفاصح المتنـ بالألفاظ النافرة والشاذة " حـ كأنه وليد خباء أو غَذِي لـ ، و يطأ المـضر، و يعرف الـَدر "، الكشف عـن مساوىء المتنـ ، ص: 254.

الأفوه الأودي، ما اشتغل الناس بإخراج وجهه، فكيف حدث جاء على ساقة الشعراء ؟ " [1].

إن فكرة (أخذ ا وهر) و(الاصطفاء) يلنا على مفهوم الاختيار خطاب ابن وكيع، فهي عنوان على منهج الصنعة والتزي من جهة، ونتيجة لتصور الإبداع كفعل واع من جهة أخـرى، ولكنها وثيقة الصلة با داثة، فمن الضروري للشاعر ا دث أن يتخ ويوقع الألفاظ مواقعهـا [2]، لأن البيت ا يد الصنعة هو الذي " لا رج عما يتبع بعضه بعضا ويليق عناه لفظه " [3].

فالشاعر ا دث يصنع شعره صنعا؛ أي أنه يكون الشكل عن وعي وإدراك لأ يـة العناصـر اللغوية وطبيعتها ونوعها ومستواها، و وذج الشكل الذي يلبس للقصيدة أو ا ـرأة ا ـسناء (أو القصيدة/ا سناء) هو الذي يؤسس فكرة الانتقاء والاختيار؛ لأن العناصر اللغوية هنا أجزاء بنيـة حسية هي أول ما يواجه القاريء ويقود ذوقه، ومن حكمه.

وقد تكون هذه قاعدة مهمة منظوره النقدي؛ لأ ا تنسجم مع منطلقه فهـم الإبـداع، فالشاعر قد يسيء اختيار الألفاظ أو وضعها مواضعها حينما يقوم بإعادة صياغة ا ع القد . فقول ا تن مثلا [4]:

مرتك ابن إبراهيم صافيةُ ا مر وهنـئْتها من شارب مسكرِ السكرِ

مأخوذ من بيت للبحتري، لكن ا تن أساء بنقله " العذب من القوا إ ا ستكره ا ا ، وكـلام البحتري معناه أرطب، و لفظه أعذب "، وتعيدنا عبارته هذه إ أساليب الأخذ ا ـدث عنها، فهي عموما عمليات ويل ونقل، والتحويل هو أساسا تغي الصياغة والتأليف[5]:

- نقل ا ع من اللفظ الرذل إ الرص ا زل، وعكسه.
- نقل قبيح ا ع وا ب إ حسن ا ع وا ب ، وعكسه.
- رجحان السابق على اللاحق بزيادة التعب .

(1) ا نصف، ص: 477.

(2) ا نصف، ص: 145.

(3) ا نصف، ص: 354.

(4) ا نصف، ص: 342-343. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ا قوقي، 239/2. وا ع غ واضح، ذكروا أن مرتك ضرورة من أمرتك، أو حذفت زة مرأتك، والسكر نفسه يسكر من ائله.

(5) ا نصف، ص: 9، وما بعدها.

- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إ ما قبح وثقل على لسان راويه.
- نقل العذب من القوا إ ا ستكره ا ا .

فا سألة تتعلق بالتأليف وانتقاء العبارة؛ لأن " صحة التأليف الشعر و كل صناعة هـي أقوى دعائمه بعد صحة ا ع ، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ـن اضـطرب تأليفه " [1] كما يقول الآمدي. و ذا أخذ حسن التأليف مع وضع الكلمات مواضعها، يث لا يضطرب، ولا تفسد الصنعة، ويكفي النظر هنا النظر إ ا صل اللغوي للفظ التأليف؛ أي ا مع ووصل الأجزاء بعضها ببعض [2]. وهذا ا مع أو الوصل يتطلب التزام الـ صنعة، وذلـك يتحقـق بعمليات، الانتقاء، والترتيب والربط. وقد مرت الإشارة البحث إ الاختيار وسنعود إليـه [3]، بينما يرد الإ اح على عنصري الترتيب والربط كث ا سياق ما يعادل مصطلح (التأليف) ويعوضه إجرائيا؛ كالسبك والبناء والنظم والنظام، وكلها مصطلحات تتضمن آلي الترتيب والربط وتقـوم عليها. فقد أشار إ أن قول ا تن [4]:

بأ الشمـوس ا ا ـات غواربا اللاّبسات من ا رير جلابـبا

أد من قول البحتري:

س تألـق والفراق غـروبـها عنـا وبدر والصدود كُسوفُه

لأنه يرجح عليه " سن التأليف الفراق والصدود "، فلا يع عن الشموس ملابس، كمـا أن البحتري رتب البيت وفق تعب الفراق والصدود. وا طلوب هو الانسجام ترتيـب الكلمـات ليتحقق النظام وجودة الصنعة، أي عدم ا روج " عما يتبع بعضه بعضا، ويليق بـ معناه لفظه " [5]،

---

(1) الآمدي: ا وازنة، 428/1. ويستعمل ابن وكيع مصطلح التأليف ع النظم، ا نصف، 487. وسيوضـح ابن الأث أن صاحب الصناعة تاج تأليفه تاج إ ثلاثة أشياء؛ اختيار الألفاظ ا فـردة قبـل الـنظم، مشاكلتها بأخوا ا (مستوى الفصاحة)، الغرض ا قصود (مستوى البلاغة). ا ثل السائر، 142/1.

(2) ابن منظور: لسان العرب ا يط، مادة (ألف)، 83/1.

(3) وينظر مثلا: ا نصف، ص: 352، 198..

(4) ا نصف، ص: 428. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قـوقي، 250/1. وبيـت البحتـري ديوانـه، 235/2.

(5) ا نصف، ص: 354.

ور ا اتضح ذلك بشكل أفضل إذا قرأنا تقييمه لقول ا تن [1]:

وإذا سحابة صـد حِـب أبرقت تركت حلاوة كل وصل علقمـا

فقد قال: " ليس هذا البيت من ألفاظ حـذّاق الشعر؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليـق بذكر ا لاوة وا رارة، ولو كان قال:

وإذا سحابة صـد حِـب أبرقت مـطَرت عيـونُ العاشق با دمـا

أو ما شاكل ذلك ا يليق بذكر السحابة والإبراق، أو كان يقول:

إذا مرارة صـد حِـب أبرقت تركت حلاوة كل وصل علقمـا

فجمع ب الصد والوصل، وا لاوة وا رارة العلقم، لتصح الأقسام، ويعتدل الكلام، ألا ترى أن ا بزرزي أصح أقساما منه لقوله:

ومن طاع إياه يـمطِر ناظري إذا هو أبدى من ثَناياه برقا

فجاء ا يشاكل بعضه بعضا، ويتعلق اللفظ به ". وهذا النص يوضح الأسس ال يقوم عليها نظـام التأليف نظره؛ أي الاهتمام باختيار ما يليق ويلائم السياق، وتتشاكل فيه الألفاظ [2]، ا رص على وضعه مكانه ا ناسب؛ أي ترتيبه [3]، وجودة ربطه ح " يأخذ بعضه برقاب بعـض " [4]. وكل هذا يلخصه مفهوم النظام أو النظم [5].

الغموض و التعقيد:

إن الإ اح على النظام التأليف مرتبط با ع ، فقد يقصر اللفظ إذا كان رديئا عن إيضاح قصد الشاعر [6]، بل إن اللاحق قد يرجح على السابق الذي أخذ منه بالإبـانة [7]، فالترتيب الذي

---

(1) ا نصف، ص: 121. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 144/4. وفيه (كل حب). وا ـب: ا بوب.

(2) ا نصف، ص: 501.

(3) ا نصف، ص: 320-501-585.

(4) ا نصف، ص: 283 و 354.

(5) ا نصف، ص: 89-99-156-320-407-338...

(6) ا نصف، ص: 183.

(7) ا نصف، ص: 416.

يكون النظام قد يفسده، فيلتبس ا ع ، كما قول ا تن [1]:

وإنك لا ود على جواد هِباتــك أن يلقب با واد

فهو تاج - كما قال - إ تفس ، " ومعناه: هباتك لا ود على أحد بأن يلقــب جوادا ". ولا يرتبط لبس ا ع هنا بنوع الكلمات بل بترتيبها، فهو يشبه ما أخذ على بيت الفرزدق الشه [2]:

وما مثله الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربــه

فهو يسيء اختيار الألفاظ باستعمال ما هو وحشي غريب بل " لأنه يرتب الألفاظ الذكر، على موجب ترتيب ا عا الفكر، فكد وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بــأن يقــدم ويؤخر، أسرف إبــطال النظام، وإبعاد ا ــرام " [3]، ومن هنا استنتــج ابن وكيع أن هنالك " تعقيدات تمل ورود مثلها لبدوي لا يعرف الاختيار، ويستعمل وجوه الاضطرار، فأما ا ــدث ا طبوع فلا عذر له " [4]، رغم أن ا رجا صرح بعدم وجود هذا النوع من التعقيــد شــعر ا تن [5]. فكث من نقاد ا تن أشاروا إ (استكراهه للفظ وتعقيده للمع) [6]. ور ا تكون ا شكلة قد حلّت جزئيا عن طريق اولة ث وتوسيع إمكانيات الفهم والتأويل، لكن ذلك متعلق خاصــة بالنص صورته العادية وبنائه ا نظم، ولذا فإن ا ركزي خطاب ابن وكيــع يبقــى اســتبعاد الغموض والإشكال من دائرة الصفات ا قبولة، بل وا صوصيات الطبيعية الشعر؛ لأنه لا ينتج نظره - و نص ا تن بالذات - من عمق ا ع أو وجود إمكانيات النص لوجــوه تأويــل عديدة، بل من تعمد للمتن للإغراب والتعقيد.

و ذا رأى أن قول ا تن مثلا [7]:

---

(1) ا نصف، ص: 352. والبيت ديوانه بشرح العك ي: 359/1، وشرح ال قوقي: 79/2.

(2) ينظر: ا رجا : الوساطة، ص: 416. وينظر: ا رزبا : ا وشح، ص: 152-162-165، وعبد القــاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص: 20و66.

(3) عبد القاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص: 21.

(4) ا نصف، ص: 242.

(5) ا رجا : الوساطة، ص: 419.

(6) ومن أشهرهم: الثعاا ، يتيمة الدهر، 153/1. وا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 44-46-47، وينظــر: مد عبد الر ن شعيب:ا تن ب ناقديه، ص: 114.

(7) ا نصف، ص: 275-276. والبيت ديوانه بشرح ال قوقي: 118/3. والشا ء: ا بغض.

ولو نقَصت كما قد زِدت من كَرم على الورى لَرأو مثلَ شانِيكَا

تاج إ توضيح، والسبب هو ما يراه فيه عجرفة وقبح تكلف، وفسره ال قوقي [1] بأنـه " لـو نقُصت أنا عن الناس كما زدت أنت عليهم لرأو الذلـة والقلة مثل عدوك الذي يبغضك "، فمعناه النهاية واضح وقريب، لكن القاريء ح يتواصل مع البيت لأول مرة، يتشتت ذهنه مع التناقضات ا توالية؛ نقصت، زدت، أنا مثل شانيكا، والصياغة لا كنه من إدراك ا قصود إلا بعـد عن.

ومن أشد صور تعقيد البناء التأليف والتركيب، بيته الشه [2]:

أنـى يكونُ أبـا ال يةِ آدم وأبوك - والثـقَلانِ أنت - مـد

فهو بيت فيه " كلفة وليس بلفظ مطبوع ولا ملتذ ا سموع، و إعرابه مطعن، وتقديره: كيـف يكون أبا ال ية آدم وأبوك مد، وأنت الثقلان " [3]. قال ا ا ي: " ور ا يريد أنت الإنس وا ن، وآدم واحد من الإنس، وأبوك مد، فكيف يكون آدم أبا ال ية؟..وهذا تعسف شديد، ومـذهب عن الفصاحة بعيد " [4]، وهذا تفس ال قوقي أيضا [5]، فما دام ا مدوح هو شجاع بن مد، فإن (أبوك) مبتدأ خ ه (مد)، فيكون ا ع : كيف يكون آدم أبا ال ية، وأبوك مد، وأنت الثقلان؟. ويبدو أن ا ع يظل باهتا قليلا رغم هذه الاقتراحات ترتيب الكلام، وقد يكون قصده أن آدم لا يكون أبا لل ية مادام أبوك هو مد، وأنت الثقلان؛ أي أن الثقل هم من نسل أبيه مد لا مـن نسل آدم ما دام هو نفسه الثقلان.

ولن يعجب الباحث إذن، م لاحظ هذا الإ اح من ابن وكيع على الوضوح، فهو فـضيلة ومزية؛ لأن شعر ا دث عنده يتميز بتساوي ا تلق أمامه " لقربـها من الأفهام، وإن ا واص

---

(1) شرح ال قوقي: 118/3. وشرح العك ي، 380/2.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 241. ونقل هجوم النامي رسالته على هذا البيت، الذي ديوانـه بـشرح ال قوقي، 62/2.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 241. وهو نفس تفس الثعال : يتيمة الدهر، 154/1، وا ـا ي الرسـالة ا وضحة، ص: 47. وقد قدم ابن وكيع تصورا لاحتمال آخر.

(4) ا ا ي: الرسالة ا وضحة، ص: 47.

(5) ال قوقي: شرح الديوان، 62/2.

معرفتها كالعوام " [1]، فالتعقيد ضد النظام، وعكس منهج ا حدث ، وعلى الرغم من ا راف ه وراء املة على ا تنـ تطبيقات عديدة على أبياته، إلا أن ملاحظته مهمة، لأ ا تصور يدل - كم ا قال إحسان عباس - " على نزول الشاعر على روح العصر، فما دام الناس لا كـ ن أن يفقهـوا الغوص على ا عا ، والأساليب ا تنتحل جزالة البداوة.. فليقدم م الشاعر شيئا سهلا بسيطا فيه عذوبة اللفظ ورقة وحلاوة.. ولأول مرة د النقد يتطلب من الشاعر أن يلا الذوق العام، لا ما أقره العرب - كما فعل الآمدي - ولا ما تريده الطبقة ا ثقفة - كما نلمح عند قدامة وابن طباطبا وا ا ي- " [2].

طبيعة اللغة الشعرية ومستواها:

فكرة الوضوح كما أشار إليها إحسان عباس آنفا، تبـ انسجام عنصر اللغـة الـشعرية خطاب ابن وكيع مع منظوره العام الصنعة والنظام، رغم التناول التجزيئي ذا العنصر كغـ ه. ور ا يكون جانب اللغة أوفر العناصر؛ باعتبار أن ا ادة ا ادثة أو الطارئة على ا ع القد الـسابق الوجود، تتمظهر، حـ حالة التصوير أو ا ع ، شكل تركيب أو عبارات بـ ل وألفـاظ. فالغاية هي استيفاء النظام غاية ا سن والتمام، وذلك با صول على " ا ع اللطيـف اللفـظ الشريف " [3]. وفكرة النظام وترتيب الأقسام وتشاكل التركيب[4] يل- كما سبقت الإشارة إليه - إ الصنعة، ا هي ا عادل فهوم ا داثة بالنسبة إ ابن وكيع.

و ذا السبب فإن ا صطلح ا ركزي خطاب ابن وكيـع هـو **الانتقـاء**. فالـصنعة (أو الاحترافية) تتناقض مع البساطة ا تع عدم التروي وإرسال الكلام غفلا دون ، فتلك كم ا أوضح ة الشاعر البدوي أو الأعرا ، فسر جودة البناء يعود إ حسن التخـ والانتقاء، وا طأ هو سوء اختيار.

وما دامت اللغة هي الصورة ا ادية ا يتحقق فيها النص الشعري ويوصل الرسالة إ ا تلقي،

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 174.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 310-311.

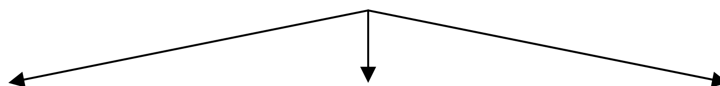
(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 7.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 121.

ويتعامل معها الناقد كذلك، فإ ا ا سر الوحيد الذي يصل ا عنوي بالقاريء ليتحول إ معنـوي مرة أخرى ذهنه، وكل العناصر الأخرى من خيال أو بديع متضمنة اللغة، وع عنـها بـ ا. وا طأ اللغة أو مستواها أو احتيار أجزائها يفسد العناصر الأخرى، وبالتا ا ع .

ور ا اتضح للباحث إذا قام سح مواقف ابن وكيع وعباراته من متنه النقدي أن يتصور نظرته إ لغة الشعر على النحو التا :

الانتقاء



الوضـ ـوح **العذوبـ ـة** **الرفعـ ـ ـة**

ويوضحه بشكل عام، اعتباره أشعار ا دث قائمة على قرب ا أخذ والعذوبة وا ـلاوة [1]، متميزة عن طريقة القدماء أو الأعراب. و كن تتبع هذه ا بادىء العامة ال كم العبارة الشعرية من خلال عدة صفات ترتبط بـا و ققها.

الوضوح: وهو ما ع عنه آنفا بقرب ا أخذ؛ إذ لا يتأسس الشعر ا دث على الإبـ ـار با ـستوى اللغوي الغريب بل إن الشعر يتنا مع التعقيد، وأفضل من يؤدي ا ع هو الأسهل كلاما [2]، وهي عبارة ترددت كث ا نقده، بصور متطابقـ ـة، فينبغي أن يكون كلام الشاعر" أوضح لفظا " [3]، أو " أسهل وأقرب وأوضح وأعذب " [4] ، فهو قيمة تزيد شعريته ا عل يرجح على غيـ ـره؛ لأنه " كلام واضح " [5]. فالنص ا لتبس بسبب تعقيد عبارته [6]، ينقطع عن ا تلقي ولا قق فيـ ـه الطرب الذي جعله هدفا للشعر ا دث، كما أنه دليل على تكلّف و الفة للطبع، فالصنعة لا تعـ التكلف، بل ارسة الشعر وفـ ـق قواعد الاحتراف، وا رص على حسن وجودة تقديـ ـم ا ع ، أما

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 174و242.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 367.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 200.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 467.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 581.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 429.

التكلف الذي هو تعمل ا ليس ملائما للعصر، فلا فائدة فيه، بل إنه يفضي إ التعقيد.

و ذا أشار عدة مرات إ تكلف ا تن للشعر " البين التكلف ا شبه ألفاظ أهل التصوف "[1].

وبعبارة الصاحب بن عباد، فإن مثل هذه الإشارات أسوأ، يث " لو وقـع عبـارات ا نيـد والشبلي لنازعته ا تصوفة دهرا بعيدا "[2]، مثل قوله[3]:

ولولا أننـي غ نوم لِبـت أظننـي مني خيالا

ومثله قولـه[4]:

إذا ما الكأس أرعشت اليدين صحوت فلم تحلْ بي وبي

فقد علق عليهما تعليقا واحدا؛ بأنه " يشبه قول أهل التصوف (خذ م وغيب عـ) وإ ـا ينبغي أن ول بينه وب غ ه "، و ذا، أبدى ترددا ديد معـ نظ مثل هذه الأبيات قائلا[5]: " ومعناه - وا أعلم- "، وعبارته تش بوضوح إ خفاء ا ع بسبب تكلف ا تن -كما يرى- لغة وتعب ا تصوفة.

العذوبة: وهي ترتبط بالوضوح وبغاية الإطراب الشعر؛ إذ غالبا ما يؤدى التعجرف التعـب وتكلف الغريب إ تعقيد النص من جهة، والذهاب بسلاسته من جهة أخرى؛ ولذا ضران غالبـا متلازم عبارته النقدية، فقد قارن مثلا ب أبيات للمتن وابن الرومي وابن ا عتز، وانتهى إ أن " كلام أ الطيب أخفى وأصعب وكلامهما أرق وأعذب "[6]، أو أن الـنص " أسـهل كلامـا وأعذب نظاما "[7]، وقد انتقـلت العذوبة من وصف اللفظ إ التعب نفسه ونظامـه. وا هم أن

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 93. وقد عقد شوقي ضيف مبحث لتصنع ا تن صطلحات التصوف وأفكاره ولعبارات الصوفية وشارا م، ينظر: الفن ومذاهبه الشعر العر ، دار ا عرف، مصر، ط1965/5، ص: 313 إ 325، ويرى – بعد مناقشة آراء الباحث – أن هذه الأساليب بعثت فيه حالا من الغلو وا بالغة مـدح أصحابه، إذ كان يذهب مذهبهم ا بالغة، فيخرج إ ضروب غريبة من الغلو والإفراط، ص: 323.

(2) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوىء ا تن ، ص: 252، وص: 256.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 516. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 339/3.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 340. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 325/4.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 498.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 481.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 367.

العذوبة هنا تعادل الرقة، و ا نقيض الصعوبة وا فاء. ويستعمل ابن وكيع مصطلحات متداولة النقد القد يس نفس ا ع ؛ مثل " كثرة ا اء والرواء " [1]، وهذه صفة متغ ة غ ثابتة فقـد يكون النص أيضا "قليل ا اء ، ناقص الرواء " [2].

وليس غريبا أن يلح (ناقد/شاعر) من القرن الرابع، مولع بشعر الطبيعة وا مر والغـزل بـذا ا بدأ، ويقيم على ضوئه كث ا من نصوص ا تن وغ ه، بل يتعقبها بتدقيق، فلفظ شسوع مثلا الذي مر بنا هو تقديره " لفظ غ عذب " [3]، وكأنه لا يصلح للشعر، لكن ا قصود أنه لفظ قليـل الاستعمال بيئة جديدة متحضرة لا تتحمل مثل هذه الألفاظ ال انزوت القاموس فقط بعـد هجر الناس ومن الشعراء ا.

فالنصوص تتباين من حيث درجة عذوبتها، فقد يكون " الكلام أعذب من الكلام " [4]، رغم أن الشاعر غ ا ع السابق بإ ازه، لكن عذوبة أبيات السابق وضعت مقابل اختصاره، فـصارا متساوي ، ومنه يكون ا ق ا ع للسابق. وح إذا يكن الأمر يتعلق با تن ، فـإن القاعـدة تبقى أساسية النقد، فقد قارن مثلا بيت لإسحاق ا وصـلي بغ ها للمتن وبشـار، ورأى أ ا " معان متساوية وألفاظ متدانية..ولاسيما إسحاق فإنه أعذبم لفظا وأملحهم طبعا؛ وقـد ذكـر إسحاق أنه أنشد الأصمعي هذين البيت على أ ما لأعرا متقدم؛ فقـال: ـن هـذا الـديباج ا سروا ؟ قال: فقلت: هي ؛ وهي بنت ليلتها، فقال: لا جرم إن فيها ضعف التوليد " [5].

الرفعة: وقد تبدو هذه الصفة منافية بدأ الوضوح، خاصة وأن و اللغة يوحي ببعض البعد والتعا عن مستوى بسيط أو عام، لكن ا قصود غ ذلك؛ فا نظور الأساسي لابن وكيع الذي هو الصنعة وجود ا وثيق الصلة نحى الاختيار والانتقاء، فرفعة اللغة لا تع تعاليها إ لغة بعيدة أو حوشية، إ ا ا قصود ترفعها عن مستوى اللغة (ا يتة) بفرط الاستعمال، إن الشعر وإن كلام العامة.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 313.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 294.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 364.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 388.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 315.

و ـذا جعل من أصول الشعر " الاستعارة البديعة الألفاظ الرفيعة " [1]، وقد ذكر الثعال أيضا مآخذه على ا تنـ " الركاكة والسفسفة بألفاظ العامة والسوقة ومعانيهم " [2]، كما أن ابن وكيـع يعلق على بيت ا تنـ [3]:

أهِـ ـلي تأخـذُ النكـباتُ منه ويجزع من ملاقـاة ا ـمام؟

قائلا: " ليس هذا من ا عا البديعة ولا الألفاظ الرفيعة "، و يشرح أو يعلل موقفه، ور ا كان قصده تواضع وشيوع ا ع و بساطة الألفاظ.

فلا تتناقض إذن صفة الرفعة مع الوضوح والعذوبة، بل مع بساطة مستوى اللغة وا دارها إ ا بتذل العامي؛ ولذا وصف أحيانا اللفظ بأنه " مستبذل " [4]، فرغم أن اللغة مؤسسة يشترك فيهـا ا ميع، يستعملو ا ويتداولون ألفاظها، بل ولا يصح وصف مستعمل الألفاظ بالسارق، إلا أنه يل إ خصوصية اللغة الشعر، و وها إ ما التعب ا تميز، ور ا كان ما يردده من وصف اللفـظ بالفائق ما يشرح هذا ا ع ، وكأن الرفعة اوز ا هو عاد، فقد قال عن بيت ا تنـ [5]:

أبـا سعيد جنـبِ العِـتابا فـرب رائـي خطـأٍ صوابـا

" ليس فيها مع رائق ولا لفظ فائق "، فيبدو أن مراده هو مقياس التداول والابتذال ا رتبط أصلا ذهنه با ع وليس فقط باللفظ أو التعب .

وقد يقود تفريع لغة ابن وكيع النقدية حول لغة الشعر إ العناصر التالية:

الفصاحة: وهي شرط النص، فينبغي أن يكون لفظ النص فصيحا [6]، فقول أ العتاهية [7]:

كأن عتـابة من حسنها دميةَ قس فـتنت قسها

" قصر لفظه عن الفصاحة "، وقد يكون هذه ا لاحظة ما يقرب هذه الصفة من الرفعة و ا

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 65.

(2) الثعال : يتيمة الدهر، 160/1.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 255. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 163/4.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 89.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 202. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح ال قوقي، 233/1.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 58.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 29.

الابتذال والبساطة؛ إذ لا يتضمن بيت أ العتاهية أخطاء أو ألفاظا غ صحيحة، إ ا هي صـياغة بسيطة قريبة، بدت له لا تتناسب مع ا ستوى ا رضي للشعر. ولكنه خطابه يرفض ا لط بـ الفصاحة والتفاصح، الذي يعيدنا إ مدلول التكلف، كما قول ا تنـ [1]:

أشاروا بتسليم فجدنا بأدمع تسيل من الآماق والسـم أدمع

فهو من قول ابن دريد:

لا سـ دمعي تـحدر إ ا روحي جرت دمعي ا تحدر

وبـ ابن وكيع أنه " يبعد عن لفظ من تقدمه الرونق والبهاء وكثرة ا اء؛ ولو يكن بيته إلا ما تفاصح به من قول السم..". وقد قرن بـ ا فاء والتكلف والتفاصح عند قراءته قول ا تنـ [2]:

إذا عـذلوا فيها أجبت بأنـ ـة: حـبـيبتا قلبا فـؤادا هيا جـملُ

فقال إنه " ترقق جاف متكـلف، ومتفاصح متعجـرف "، وقد تتبع كـثـ ون هـذا التكلـف والتناقض بـ موقف الرقة وتعا العبارة. فالفرق ظاهر بـ الفصاحة ا رادفة سن انتقاء العبارة ا يضمن عذوبة ورقة وانسجاما، وبـ الفصاحة الـ هي تعـمل وتطلّب للفظ الشاذ أو ا هجـور. ولكن الشاعر مطالب أيضا ألا يـ ل إ مستوى لغة العامة، مثـل لفـظ (الـمخـشِلب) الـذي استخدمه ا تنـ قوله [3]:

بيـاض وجهٍ يريك الشمس كا ة ودر لفظ يريك الدر مـخشِلـبا

فقد " جعل أبو الطيب كلام العامة لغة وأصلا يبـ عليه ويستدل به، أي عر عرف ا خشلب قط؟ و أي شعر ورد لفصيح أو مولد حـ يزه له؟ "، وموقف ابن وكيع صورة للإ ان بثبات اللغـة، رغم أنه ن توجهوا إ لغة العصر، فسهولة العبارة ليس تدنيا إ لغة العامة الـ لا د ا أصـلا يستدل با عليه. وقد يكون هذا صورة للمحافظ من اللغويـ الذين تعقبـوا زلات الـشعراء، ولذلك ركز على عنصر صحة اللغة الفصاحة، فما هو خاطـيء لغة، لا يصح اعتباره فصيحا،

---

(1) ا نصف، ص: 173. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 344/2. والسم: لغة الاسم.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 216. وبيت ا تنـ ديوانه بشرح الـ قوقي، 298/3. وينظر: الصاحب بـن عباد: الكشف عن مساويء ا تنـ ، ص: 254.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 394. وبيت ا تنـ ديوانه بـشرح الـ قـوقي، 241/1. وقـال الـ قـوقي ا خشلب: خزر أبيض، وهي كلمة نبطية.

حـ ولو يكن من لغة العامة، فيشـ مثلا إ أن الرباعي التفضيل لا يكون (أفعلَ) كما ورد شعر ا تنـ ، فلا يقال: (أفضى مِن)، بل (أشد إفضاء مِن) [1]، وكذلك ما أخذه على شعراء سابقة من قول بعضهم (أجياد)، وإ ا له جِيد واحد [2]، والأمثلة كثـ ة، خاصة شعر ا تنـ [3].

ا زالة: وقد عد ابن وكيع، كما مر، نقل الشاعر اللفظ أو النص من الرذل إ ا زل، ا يعطـي الشاعر الآخذ ا قـ ا عـ ، لأنه ينطلق من اعتبار تقد ا عـ ، فهو النص الأول ضعيف لا يرقى إ درجة ومستوى ا ضمون الذي هو جيد وغـ معيب، فا لل التقد ؛ أي الشكل القاصر. ومنه اهتم تطبيقه بتفوق نص على آخر من حيث جزالته وضعف الآخر، فلاحظ مثلا دراسته لبعض أبيات ا تنـ أن كلامه " جزالة تفضل أبا نواس" [4]؛ أي أنه أرجح [5]، بـل إ ـا ذات علاقة وثيقة با عـ ، ولا تعوق تأديته أو تقريبه من ا تلقي، فقد يكون الشاعر " أكثر إبانة، وأرجـح بالإبانة وا زالة [6]. وهذه مسألة مهمة؛ لأن ا زالة وقوة العبارة لا تعـ غرابتها أو صعوبتها؛ فقـد رأى عند قول ا تنـ [7]:

لِـهون ا ـال أفْرشـه أد ـا ... وللتفريـق يكـره أن يضيعـا

أن علي بن ا هم خبر " بنظـ ما خبر به أبو الطيب بكلام سهل، ولفظ جزل "، قوله :

ولا مع الأموالَ إلا لِبـذِلـها ... كما لا يساق ا َـدي إلا إ النحرِ

" بنظـ ما خبر به أبو الطيب بكلام سهل، ولفظ جزل "، فالطبيعي أن تمع قوة ألفاظ العبارة إ وضوحها وسهولتها. وقد يكون ذلك معادلا (للرصانة)، الـ تناقض ا جنة؛ إذ قد يرد لغة النص

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 476.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 37.

(3) ينظر أمثلة على اللحون والأخطاء ا نصف على سبيل ا ثـال ، ص: 192-197-418-421-292-288-276-354-319-344-218-476-478-597-618-441-447...

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 199.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 102- 328.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 416.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 368-369. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 361/2.

وعبارته " لفظ هجـ غ رصـ " (1)، ومن هنا علق أيضا على بيت للمتنـ بأن لفظه هجـ وقال عن بيت لآخر مثله، إنه أجزل (2)، وهو ما يشـ إ ارتباط الرصانة با ـزالـة، ومقابلتـها لـصفة ا جنة. فا قصود إذن هو الابتعاد عن الألفاظ الوحشية (3)، أو الرذلة (4)، وا ـرص على جودة نص شعري، لا يـ لـ أسلوبه إ درجة ـعل منه تعبـ ا ساذجا أو تافها. وقد يكون ا ـرجا قد ـص هذا التوجه بعبارة واضحة حـ قال (5): " ومـ ـعتـ أختار للمحدث هذا الاختيار، وأبعثه علـى الطبع، وأحسن له التسهيل، فلا تظنن أ أريد بالسمح السهل الضعيف الركيـك، ولا بـاللطيف الرشيق ا ـنث ا ؤنث؛ بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وا ـط عن البـدوي الوحشي، وما جاوز سفسفة نصر ونظرائه، و ـ يبلغ تعجرف ـيان وأضرابه "، فكأنه يعود إ مـا قرره ابن طباطبا من كون "علة كل حسن الاعتدال " (6).

ا لاحة: تبدو صفة قريبة جدا لطبع التأنـق الذي ينسجم مع الصنعة وينحدر الأصل منها. لقد لاحظ ابن وكيع أن ا تنـ حـ قال (7):

قَتـلْـت نفـوس العِـدا بـا ـديـ ـ ـ ـ ـ ـد حـ قَتلت ِبهـ ـن ا ـديـدا

أساء التعبـ ، لأن " العبارة بالقتل عن ا ـديد غـ مليحة، ولكنه يريد القطع، وما زاد إلا معـ أ ـام:

وما كنت إلا السيف لاقـى ضـريبةً فقَـطعها ـ انـثَنـى فتقطـعـا

فقطع ا ـديد أحسن عبارةً من قتله ". ومن الواضح أن الكلمة تقـيم كلفظة معزولة بل ضمن

---

(1) ابن وكيع: ا ـنصف، ص: 190-357. ويربطها أحيانا با ـلاوة، فينبه إ أن اللفظ " هجـ غـ حلو ولا رصـ " 425.

(2) ابن وكيع: ا ـنصف، ص: 151.

(3) ابن وكيع: ا ـنصف، ص: 174.

(4) ابن وكيع: ا ـنصف، ص: 100.

(5) ا ـرجا : الوساطة، ص: 23.

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 15. ونصر هو ا ـبزرزي، أما ـيان بن قحافة فهو أحد الرجاز البدو.

(7) ابن وكيع: ا ـنصف، ص: 497. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح ا ـقوقي، 89/1. وبيت أ ـام ديوانه أيضا، ص: 683.

علاقتها بلفظ (ا ديد)؛ إذ لا تعاب لو وردت سياق آخر، لكن العبارة بقتل ا ديـد تتطلـب موقعا تلفا، أو على الأقل سياقا ي رها.

وقد يتصل با وصف اللفظ بأنه فائق كقوله إنه " لفظ فائق ومع رائق" [1]، وكـان ابـن طباطبا أشار إ " أشعار كمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة ا عا عجيبة التأليف " [2]. ويـستعمل ابن وكيع أحيانا ما يشبهها ويعادلـها من العبارات ال تدل على الأناقة مثل البهـ ـاء، فيكـون التعب " أكثر ماء وأ باء " [3].

وكل هذا يع أن العبارة تستجيب بادىء العذوبة وا مال نفسها، فلا تكون قاصرة أو نابية فقد قال عن بيت بشـار [4]: (وإذا أدنيت منها بصلا): " هذا ء اللفظ النا عن ع السميع "، وقد يكون تقييم اللفظ هنا ملتبسا بتقييم الصورة نفسها وبا ع ؛ ور ا كانت الكلمة حد ذا ـا غ راقية؛ أي أ ا تدخل فيما اشترطه الألفاظ من سلامتها من الغثاثة، كما لاحظه على قـول ا تن [5]:

وإن ماريتـ فاركب حصـانا ومثّلْـه تـ خِـر له صريعـا

فقد رأى أن قوله (اركب حصانا) من أغث عبارة، وخلا تقييمه ا يوضح قصده إلا من عبارة تلت السابقة، وهي أنه " كلام ناقص الرواء "، ا يؤشر على ارتباط الغثاثة - كما مر - بقلة ا لاحـة، و مثله ما يراه قوله [6]:

قَبولُك ِـنـه مـن عليـه وإلا يـبتدي يـره فظيعـ ـا

فقد أشار إ أن الشطر الثا رد عبارة غثة، فا ع أن قبول الآخذ العطاء منه يعتـ ه به للعطـاء منة، وهذا مضمون الشطر الأول، لكن استفظاع ا مدوح عدم البدء بالعطاء، بذا التعـب سـيء، وغ مليح.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 35.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 7.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 37.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 30، وقد سبق البيت.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 373. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ال قوقي، 363/2.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 368. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ال قوقي، 361/2.

إن هذا التصور يبدو متصلا بدأ تزي القصيدة ا رأة، وغثاثة اللفظ والعبارة هو " رثاثة كسوة " كما قال ابن طباطبا [1]؛ و ذا فإن غثاثة العبارة لا ص اللفظ فحسب بل تؤثر ا ع كـذلك، ويصـ الكلام كله رديئا، فقول ا تنـ [2]:

إذا ما ضـربت القِـرنَ أجـزته فكِـلْ ذَهبـا مرة منه بالكَلْـمِ

فهو " كلام غث، ذكر أن ا مدوح تعمق الكلام فسأله أن عل كلْما منها مكيالا لذهب جائزته "، ويوضح الـ قوقي أن ا ع ، هو سؤاله أن عل من الكلْم أي ا رح مكيالا ائزته؛ إشارة إ عنق ا رح، فكل الكلمات الـ بنت النص تنسجم مع قواعد الفصاحة والسهولة،فغثاثة العبارة ملتبـسة هنا بالصورة نفسها. وتشبه أن تدل الغثاثة أيضا على ما يدل عليه مصطلح يتردد متنه النقـدي وهو: الـ ود والركاكة [3]، وكان ابن طباطبا قد أشار إ أن على الشاعر " اجتناب ما يشينه مـن سفساف الكلام وسخيف اللفظ وا عا ا ست دة..والعبارات الغثة " [4]. ولتوضيح ذلك نقرأ موقفه من قول ا تنـ [5]:

وقائلةٍ والأرض أعنـي تعجـبا علي امرؤ شي بـوقْري من ا ـلم

فقد رأى أن " قوله (فالأرض أعـ تعجبا) قول بارد ركيك، هلا قال:

حليـم تقول الأرض منـه تعجبا علي امرؤ شي بـوقري من ا ـلم

فكان يستريح من الكلفة "، وأصل ترتيب الكلام: ورب قائلة وأعـ الأرض، فموقفه يتعلق بـنظم العبارة وتأليفها، وكأن بتر البيت واعتماد تعبـ تقريري (أعـ كذا) ثقيل ركيك، وهو ما نبـه النص البديل الذي اقترحه.

لكن ا لاحة متصلة الأصل بصفة التعبـ تـمنحه بريقا خاصا أو بـهاء كما قال، و عله

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 8.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 339. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 178/4. والقرن: الكـفء القتال.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 339.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 4.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 339. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 178/4.

مطبوعا "هذا لفظ مطبوع مليح ا طابقة سليم من العجرفة وقبيح الكلفة "[1]. وا لاحظ أن كـون اللفظ مطبوعا يع براءته من التعمل والتكلف؛ لأن ذلك التكلف يبعده عن الطبع ويفسد صـورته الصوتية، وهو ما توضحه عبارته عن نص للمتن أن " فيه كلفة وليس بلفظ مطبـوع ولا ملتـذ ا سموع "[2]، كما يع أيضا البعد عن التعجرف أو التكلف والتعسف؛ فقول ا ليل بـن أ ـد ا تداول[3]:

لو كنت تعلـم ما أقول عذرتنـي أو كنت أعلم ما أقول عـذرتكـا
لكن جهـلت مقال فعـذلتنـي وعلمت أنـك جاهل فـعذرتكـا

" وهذا ا نس قبيح التعسف بـ التكلف، وفيه تعب وكد وجهد.." . والتعسف بالكد وا هد يع الاستكراه ا رتبط با فاء[4]، فما فيه كلفة وتصنع يستكره التعب و رجه إ ما هو غ متناسـب أو ملائم، ولذا يتطلب ضرورة لفظا غ شريف لا يقبل حـ من الشاعر القد ، فكيف بالـشاعر ا دث[5].

العلاقات والتجاور: إن هذه الأوصاف السابقة، وا تعلقة بالألفاظ تبدو منطلقة من نزعة انطباعية، تستند إ وقع اللفظ والعبارة النفس أكثر ا تستند إ ددات مادية نستطيع ملاحظتها بسهولة ويسر على جسد النص، فهي تزيد عما تطلبه بعض النقاد، وقد لاحظ عبد القاهر مثلا أن استحسان اللفظ " لا يكاد يعدو طا واحدا؛ وهو أن تكون اللفظة ا يتعارفه الناس استعما م، ويتداولونه زما م، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا، سخفه بإزالته عن موضوع اللغة، وإخراجـه عما فرضته من ا كم والصفة "[6]؛ أي أن الـمطلوب اللفظ أبسط ا تصوره انطباعية الناقد

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 276. ويرى ابن طباطبا أنه على الشاعر أن " يبدل بكل لفظة مستكرهة لفظـة سهلة نقية ". عيار الشعر، ص: 5.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص:241.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 190. وبيتا ا ليل وفيات الأعيان، 244/2.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 98.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 477.

(6) عبد القاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص:4.

القد ، بينما ينبغي أن يكون الكلام " سا ا من جور التأليف " على حد تعب ابن طباطبا [1].

وهذا مطلب الصنعة الأساس، الذي يقتضي التجويد ومراعاة تناسب الألفاظ اورها، ولذا رأينا ابن وكيع حـ تعرض للأبيات الـ قيل أن أبا نواس أخذ منـها، يوضـح أن صـاحب الأبيات ا هول قصر تنظيم الألفاظ عكس أ نواس الذي صحح تناسقها، " ألا ترى أن الغـ ة أشبه ها هنا من العسف وأن ا يسور مع ا عسور أليق ودة الصنعة من الطفيف " [2]، فكأن هنـاك استكراها. فللتكلف علاقة وطيدة بالنسج والتأليف، فقد نبه ابن طباطبا إ " الأبيات ا ـستكرهة الألفاظ ا تفاوتة النسج القبيحة العبارة " [3]. و ابن وكيع يتابع بدقـة هذا التنافر صياغة العبارة، وقد ترددت كتابه عبارة يصف بـا سوء التجاور، وإن أخفت بعض ا زء، ففي الكلام غ ا نظوم منسجما " صعود من الكلام وحدور يصعب على راويه " [4]، ر ا يفجأنا ويبهرنا، لكن " صوله قور " [5]. فقول ا تنـ مثلا [6]:

وأسعد من رأينا مستمِيـ ـح ينيـلُ ا ستمـ ـاح بأن ينـالا

قيمه على أنه " هذا البيت صعود وحدور، وسهول وغور..". ومعناه أن ا مدوح يـسعد بأخـذ عطائه، وهو مع كان كن أن يعـ عنه بأسلوب راق كما قال زهـ [7]:

تراه إذا ما جِـئـته متهلـلا كأنك تعطيـه الذي أنت سائلُـه

فكأنه نقل ا هو عذب إ ما هو مستكره جاف كما قال. ونفس ا لاحظة أبداها علـى قـول ا تنـ [8]:

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 14.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 40. فقول أ نواس (أجارة بيتينا أبوك غيور) أفضل من قول ذلـك الـشاعر (أجارة بيتينا أبوك عسوف)..

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 40. والأشعار " الغثة الألفاظ، الباردة ا عا ، ا تكلفـة النـسج، القلقـة القوا "، ص: 67، أو " الأبيات ا ستكرهة الألفاظ، القلقة القوا ، الرديئة النسج "، ص: 102.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 32.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 120.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 527-528. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 347/3.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 528. وقد سبق بيت زهـ ، وهو ديوانه، ص: 92.

(8) ابن وكيع: ا نصف، ص: 473. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح الـ قوقي، 142/1.

أسفِي على أسفِي الذي دلـهتنـي عن علمه فَـبِـهِ علَـي خفـ ـاءُ

قال: " هذا كلام فيه صعود وحدور "، ور ا اتضح مقصده أكثر إذا دققنا عبارته، فكأن الشاعر يركب صعوبات، بسبب ضيق يواجهه الصياغة، فر ا " قد أركبته هذه القافية كـل تعجـرف وتكلف "[1]، فمن أجلها يتكلف الشاعر فيكون النص " من غـث الكلام، وهو قليل الركـوب لقافية صعبة، فلما ركب ذلك قصيدة قليلة العدد استعمل فيها كـل كلفـ ـة "[2]، أو كأنـه يتسلـق، مثل قوله[3]:

طلب الإمارةَ الثغـور ونشـؤه ما بـ كرخـ ـايا إ كلْـ ـواذَا

فالفضل لا نعه أن يلي قرية ينشأ فيها، " لكنه تسلق على حصول القافية بكلواذا "، ع أنه يتجه إ هذه الفكرة إلا بسبب القافية العويصة ا اختارها وبـ عليها قصيدته، ونفـس الـشيء لاحظه على البيت الذي يليه، ففيه " مع غثاثة لفظه مطعن "[4].

إن هذا التسلّق ليوحي بأن الشاعر يقع أد من الكلام أو ا ع ، وقد يكون هذا ما قصده أبو هلال ح قال: " ولأن تعلو الكلام فتأخذَه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خ من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا، فإذا عملت قصيدة فهذبا ونقحها، بإلقاء ما غث مـن أبيا ا ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجـود منـه حـ تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديـها وأعجازها "[5]، فالعلو على الكلام ر ا دل على التحكم فيه وعدم الانسياق والاستسلام إ ما يفرضه، وهي مسألة لا ص اللفظ، فقد بدأت اللفظة ا فـردة تفقد هنا أ يتها، ليحتل الأ ية والاعتبار موقعها، فهي " فردها لا ب ولا تستكره، أو بعبـارة أخرى لا سن ولا تقبح، وإ ا مكا ا من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي دد هذا ا سن أو القبح "[6].

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 307.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 308.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 309. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ا قوقي، 187/2.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 309.

(5) أبو هلال: كتاب الصناعت ، ص: 157.

(6) عز الدين إ اعيل: الأسس ا مالية النقد العر ، دار الفكر العر ، بـ وت، ط1968/2، ص: 368.

ولكن التأليف يتطلب مراعاة الانسجام، وقد لاحظ النقاد منذ عهد عمر بن ا طاب ا عاظلة الكلام والعبارة [1]، ورغم اختلاف النقاد القدماء حول مفهومها [2]، فر ا كان للباحث أن يكتفي بتحديد أ هلال ا على أ ا " أصل الكلام إ ا هي ركوب الشيء بعضه بعضا. و ي الكلام به إذا ينضد نضدا منسوبا وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض وتداخلت أجزاؤه تشبيها بتعاظـ ـل الكلاب وا راد " [3]. و أوضح توفيق الزيدي بعد استعراض بعض آرائهم حولـها، أ ا " تكلـف الترجيع اللفظي الذي ر الأديب إ اغتصاب الكلمات ووضعها غ مواضعها " [4]، ور ا كان عبارته باغتصاب الكلمات أثرا نتج عن مع ا عاظلة الأصلي ب الأنثى والذكر مـ ن ا يـوان، لكن ابن وكيع يصف قول ا تن [5]:

ذَم الزمـ انُ إليه مِن أحِبتـ ه   ما ذم مِـ ن دهره حمد أ ـدِه

فشبهه مثل الصاحب بن عباد- عن بيت آخر - [6] برقية العقرب، ا رأى من تكلف وتعقيـد، أدى إ تكلف ا فسرين استخراج وجه دلالته، وأشار إ ذلك اا قوقي كذلك، وهو بالفعل جد معقد [7]، ومثله أيضا قوله [8]:

ولا الضعف ح يبلغ الضعف ضِعفُه   ولا ضِعف ضِعف الضعفِ بل مثلَه ألف

" هذا تاج إ صاحب ج ومقابلة سبه؛ فأما ا فهوم من قول الناس، فمن قول أ نواس:

---

(1) فقد قال عمر تقد ه لزه " و يكن يعاظل ب القوا و يتبع حوشي الكـلام "، ينظـر:، الـشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 54. و نقد الشعر لقدامة: " كان لا يعاظل ب الكلام "، ص: 176.

(2) تنظر بعض آراؤهم حول مفهوم ا عاظلة : نقد الشعر لقدامة، ص: 176، والعمدة لابن رشيق، 264/2.

(3) أبو هلال: كتاب الصناعت ، ص: 181.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص: 145.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 92. وبيت ا تن ديوانه، بشرح اا قوقي، 182/2. والرواية فيه و شـرح العكـ ي، 80/2 (ما ذم من بدره).

(6) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء ا تن ، ص: 251.

(7) وقد أورد اا قوقي شرحه،183/2، والعكـ ي، 80/2، رأي ابن ج والواحدي خاصة.

(8) ابن وكيع: ا نصف، ص: 427. وبيت ا تن ديوانه، بشرح اا قوقي، 34/3، وفيه (ح يتبع)، وقـال إن فيه " من الغثاثة والتكلف والغلو ما ترى ". وقال الصاحب بن عباد ساخرا " وهؤلاء ا تعصبون له يـصلح عندهم أن ينقش هذا البيت على صدر الكعبة، وينادى الناس: قعوا له ساجدين "، الكشف، ص: 265.

آلَ الربيـ ـعِ فضلتـ ـم فضلَ ا ميس على العشيـ ـر

فا قصود أنك فوق الورى بكث ، ومع البيت كما شرحه ال قوقي: ولست أيضا ضعف النـ ـاس حـ يكون ذلك الضعف ضعف ، فتكون أنت ضعف الضعف، تزيد على ذلك بأضعاف حـ ـ تبلغ ألفا.

وكل هذا يعيدنا إ سوء فهم الشاعر لتأليف النص الشعري، إذ يعتقد أنه يبهر بالتعقيـ ـد أو الصعود وا دور كما اه، وليس إلا عبارات " فخمة ا سموع، قليلة ا نفـ ـوع "[1]؛ أي شـ ـكل فارغ للفخامة، أو أ ا رد جلبة وأصوات، فقد ترد أبيات - كما قال - يرعد فيهـ ـا ويـ ق [2]، إشارة إ غلبة الشكل الفخم عليها دون جوهر أو ماء، كأن هذه النصوص انبنت علـ ـى ادعـ ـة القاريء ا تظهره من صعوبة عله يعتقد أ يتها، بينما كان استطاعة الشاعر إيـ ـصال ا عـ ـ بأقرب الطرق وأ لها، فما ورد النص يشبه ا شو الزائد. وقد أشار ابن وكيع مـ ـرارا إ أثـ ـر ا شـ ـو، بل يرى أن " شعر حسـ ـان ا اهلية، فإنه كان كث العيـ ـون والفصول، قليل ا شو والفضول " [3]. ولكنه يبحث أثره الا ا أيضا، فقول ا تن مثلا [4]:

محـ ـب الندى الصـ ـا إ بذل مالـ ـه صـ ـبوا كما يصبـ ـو ا ب ا تيـ ـم

أضيفت إليه كلمة (صبـ ـوا) حشوا؛ " لأن الفعل دال على مصدره، وقد يرد مثل هذا لنفي الـ ـشك وتأكيد ا "، ذلك أنه أحس أن الكلمة ليست حشوا ع عدم إضافتها دلالة مـ ـا، بـ ـل إ ـ ـا، وبطبيعتها النحوية، تزيد تقوية مع الفعل. وكذلك مثل قول الشاعر [5]:

قالت ظَـ ـلُوم وما جارت ولا ظَلَـ ـمت إن الذي قَـ ـاس بالبـ ـدر قد ظَلما

فقد " حشا البيت حشوا حسنا من قوله (ما جارت ولا ظلمت) وهذا من ا شو السديد ا ع ، ا فيد "، فالأمر متعلق با ع ، والفائدة هنا دلول الإضافة، ولذلك لاحظ أنه قد يرد دون طائل[6]،

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 497.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 231.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 34.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 444. وبيت ا تن ديوانه، بشرح ال قوقي، 205/4.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 390. والبيت ا ذكور لعلي بن ا هم حسب قق ا نصف.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 444-496.

كما قول ا تنـ [1]:

وأنك بالأمس كنت تلـما شيخ مـعـد وأنت أمـردها

ففي " إخباره (أنه كان تلما شيخ معد) يغ عن قوله (وأنت أمردها) ويكتفي بقولـه (وأنـت أمردها) عن ذكر (تلم) وليس هذا من ا شو ا سن، بل كقول أ العيال ا ذ :

ذكرت أخـي فعـاودنـي صـداع الرأس والوصـ ـ ـب

فذكر الرأس بعد الصداع حشو يستغ عنه "؛ إذ لا مسوغ له، لأن الصداع لا يكون إلا لوصـف أ الرأس. وقد أشار عبد القاهر تقييمه للحشو على أنه " إ ا كره وذُم وأنكر ورد لأنه خـلا من الفائدة، و يحلَ منه بعائدة، ولو أفاد يكن حشوا، و يدع لغوا، وقد تراه مع إطلاق هـذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركا من الرضى أجزل حظ، ذاك لإفادته إياك علـى يئه يء ما لا معول الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه، فيكون مثَله مثَل ا سنة تأتيك مـن حيث ترتقبها.." [2].

ويـسلِم وصف الكلام بالتعقيد وا شو إ التكرار؛ لأنه ول إ عيب قول ا تنـ [3]:

العارض الـهتِن ابن العارضِ ا ـ ابـ ـ ـ ـ ـنِ العارض ا بنِ العارض ا

فقد علق عليه بأنه لولا " انتهاء القافية ضى (العارض ا) إ آدم عليه السلام، وبانتهاء وزن البيت أعلمنا أن اية عدد آبائه ا ستحق للمدح ثلاثة، يقف هذا الأمر ". وابن وكيع ليس ضد التكرار مطلقا، بل إنه يعتقد إمكانية اللجوء إليه إذا اقتضاه الكلام، كما بيت ا تنـ [4]:

كأنّ رقيبـا منكِ سـد مسامِعي على العـذْل حـ ليس يدخلها العذل

وقال: " إعادة العذل ها هنا مرت قبيح الكلام، جائز الشعر "، فما تمله الشعر تلف عن الكلام العادي.

و ا سبق يتضح أن الشروط وا واصفات ا وضعت للكلمة والعبارة، ا هـت إ اللفظـة ا فردة، لكن ا قصـود الغالب هو نظم الكلام وتأليفه، وذلك وفق ما توجبه الصنعة نظره من

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 108. وبيت ا تنـ ديوانه، بشرح ا قوقي، 34/2. برواية (وأنك بالأمس).

(2) عبد القاهر ا رجا : أسرار البلاغة، ص: 19.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 583. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 348/4.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 217. والبيت ديوانه بشرح ا قوقي، 299/3.

تأنق وانتقاء، قال أبو هلال [1]: " و الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئـام الكـلام"، فا سألة تتعلق بنظام يوصل بصحة علاقاته إ دلالة هي صميم الشعر، " فالعلاقة بـ الأصـوات الشعر - كا وسيقى اما - كن أن تث متعة الانسجام ا ي، سواء بالأجزاء ا كررة أو ا نوعة أو ا تناسبة. والكلمة الشعرية لذلك ب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثـة: ا تـوى العقلي، والإ اء عن طريق ا خيلة، والصوت ا الص. و ب أن يكون اتصا ا بالكلمات الأخـرى اتصالا إيقاعيا يث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إ الغاية ا طلوبة " [2].

4- البديع:

مذهب البديع:

يعتقد مد الصغ بنا أن هذا ا وضوع " ظل غامض ا عا منذ القد بالرغم من بـروزه كعلم مستقل ثل إحدى الدعائم الثلاث ا يقوم عليها علم البلاغة " [3]، وكان شوقي ضيف قد ربط ليله بـ ظهور مذهب البديع (التصنيع) وانتشار ذوق الزخرف والزينة كث من جوانب ا ياة العباسية، العمارة وا لبس وا أكل و وها، بل وعم حياة الشعراء ا توفر م من أموال، نقل إ حيا م الفنية [4]. وهذه ملاحظة مهمة؛ إذ قرن ابن وكيع بـ متصور مذهب البديع مـن رونق ماء وبجة رواء وبراعة واستيفاء النظام غاية ا سن بصورة ا رأة ا سناء ا الية ا مثّل بـا القصيدة ا دثة [5]، وقرن أيضا بـ العذوبة والرقة وا لاوة القصيدة وصورة ا غ ا توائم مـع الذوق ا دث [6]، وسواء تعلق الأمر بصورة ا سناء ا الية أو با طرب ا اذق ا تقن، فإن أثر البيئة واضح عليهما. لكن بنا يش إ أن الدارس إذا تناول البديع من خلال إطاره الكلامـي الـذي يندرج فيه. فمن هذه الزاوية سيظهر له البديع لا كزخرفة لفظية باطلة ولكن كإجراء فكري أساسي

---

(1) أبو هلال: كتاب الصناعت ، ص: 159.

(2) عز الدين إ اعيل: الأسس ا مالية النقد العر ، ص: 348.

(3) مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 330.

(4) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه الشعر العر ، ص: 172 وما بعدها.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 7.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 174.

تتم بفضله كل عملية خلق وإبداع " [1]، فهو نظره " أول اولة عرفها النقد الأد عند العرب للتحكم العبقرية وإخضاعها إ قوان ثابتة. وبالتا أول اولة لوضع نظرية لـلأدب كـال يطمح إليها اليوم النقاد ا عاصرون. لأن البديع ا ع بالأمر هنا هو قبل كل شيء تفك نقدي حول الطريق الذي ب أن ر به الشاعر.." [2]. لكن ما ذكره يركز على ا ستوى النقدي، وقد يكـون منطبقا عليه، وعلى الأخص مرحلة لاحقة، ويبدو أن القدماء شبه مع على أن البديع موجود قبل أن يبلور كمذهب لدى الشعراء، أو يتأسس كمفاهيم نقدية.

وكان ا احظ يعتقد أن " البديع أمر خاص بالعرب، مقصور عليهم، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان " [3]، و ذلك إشارة إ ملازمته للغة وقدمه، لكن أبرز من أصل فكرة سبق القدماء إليه إ ا هو ابن ا عتز، فهو يورد أمثلة للبديع القرآن وا ديث والشعر القد ، " ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم يسبقوا إ هذا الفن " [4] ، وهو نفسه ما آمن به ابن وكيع وردده، فالشعراء ا دثون عنده " **أكثروا العجب بنوع** من الشعر **وه البديع وظنوا** أ م أول من اخترعه، وسبق إليه وابتدعه و ترعوه ولا ابتدعوه، بل لعمري **صد وه كث ا**، بعد أن كان نزرا يس ا، **فتو وا** بكثرته أشعارهم أ م سبقوا إليه، واستولوا عليه، وكذلك **أنـا أدل على سبق** ا تقدم إ معرفته، وتقدمهم صنعته " [5]، وح يذكر نوعا بديعيا كا ناس، يقول: " وقد سبق العرب إ ذلك" [6]، ويورد أبياتا للتمثيل. فا قصود أن اختراع الأنواع البديعية سابق عن ا دث ، ولكنه كثر أشعارهم؛ فالكثرة هي سبب عزو ا ذهب إ إليهم، وهو فكـرة ابن ا عتز أيضا، قال: " لكنه كثر أشعارهم، فعرف زما م ح ي بذا الاسم فأعرب عنـه ودل عليه " [7]، وإشارته إ شيوعه زمن دون آخر توحي بإحساسه بأهـمية البيئة تبلوره.

---

(1) مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 330.

(2) مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 330-331.

(3) ا احظ: البيان والتبي ، ص: 51/1.

(4) ابن ا عتز: البديـع، ص: 1.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 48.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 57.

(7) ابن ا عتز: البديـع، ص: 1.

لكن أبا هلال يقدم تفسـ ا آخر، فقد " ادعى من لا روية له ولا روايـة عنـده أن ا ـدث ابتكروها وأن القدماء يعرفوها: وذلك ا أراد أن يفخم أمر ا دث ..لأن هذا النوع من الكـلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب، كان غاية ا سن و اية ا ودة "[1]، فكأنه يربط ب ادعاء ابتكار ا دث له وب ا عركة حول الإبداع والسرقات بشكل عام. وتبدو عبارة ابن وكيـع مضطربة، ففي نصه السابق يب أن القدماء عرفوا أنواع البديع، لكن ا دث يزوا باستكثارهم منه، حـ تو وا السبق إليه، بل نقل عن الأخفش قوله عن ا ناس: " من ادعى أنه طباق فقـد ادعـى خلافا على الأصمعي وا ليل، فقيل له: أفكانا يعرفان هذا؟ فقال: يا سبحان ا ! وهل مثلـهما علم الشعر و ييز خبيثه من طيبه "[2]. فبعد أن تب أنه يقصد بالقدم عندهم بورود اللون البـديعي شعرهم، كما قال: " وقد لقب ا دثون من أدبائنا أ اء الشعر، ولقبوه ألقابا يكن يعرفهـا ا تقدمون"[3] وذكر ألوان البديع، إذا هو يلمح إ قدم هذه ا صطلحات.

وهناك نقاش حول الشاعر الذي بدأه أو أسسه[4]، لا يهم هذا السياق، إ ا يهمنا اولة استكناه

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتـ ، ص: 294.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 56.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 65.

(4) كان ا احظ أشار حديثه عن العتا أن " على حذوه ومثاله البديع يقول يع من يتكلف مثل ذلك من شعراء ا ولدين كمنصور النمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما، وكان العتا تذي حذو بـشار البديع، و يكن ا ولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة "، البيان والتبيـ ، 51/1. وقد خالف شوقي ضيف ا احظ أن العتا هو أصل مذهب البديع، الفن ومذاهبه، ص: 174-175، وقد نقل ابن ا عتز عن بعضهم أن مسلم بن الوليد " هو أول من وسع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به، جاء مسلم فحـشا به شعره، جاء أبو ام فأفرط فيه و اوز ا قدار "، طبقات الشعراء، ص: 235، ورأى موضع آخر أن أبا ام شغف به حـ غلب عليه وفرع فيه وأكثر منه، البديع، ص:1، ويقول ابن رشيق: " وقالوا أول مـن فتـق البديع من ا دث بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره. اتبعهما مقتديا بما كلثوم بن عمرو العتا ، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليـد البحتري، وعبد ا بن ا عتز؛ فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به "، لكنه موضع آخر يعد " مسلم بن الوليد " أول من تكلف البديع من ا ولدين وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، و يكن الأشعار ا دثـة قبـل صريع الغوا إلا النبذ اليسـ ة " العمدة، 131/1، وينقل الأصفها مثل ذلك، الأغا ، 315/18.

نظر م له، وتصورهم قيقته، وقد نقل أبو الفرج أن مسلم بن الوليد هو ا نس لقّب هذا ا ـنس البديع واللطيف [1]. فإذا نظرنا ا طاطة الـ صت استخدامات ا احظ صطلح البديع وجدناه يصف البديع الوارد لدى القدماء بالكثرة أو ا سن أو الصواب، لكنه مع مسلم بن الوليد ومنصور النمري يستعمل وصفه با تكلف [2]، وليس ا ع هنا بعيدا عن تصور شوقي ضيف الـذي علـل تفضيله " تسمية هذا ا ذهب الذي كمل نضجه عند العباسي باسم التصنيع، لأن كلمـة البـديع معناها الطريف ولا تعطي مع الزخرف والزينة لاف كلمة التصنيع الـ يدل معناها على التـأنق والتنسيق " [3]، غ أن عبارة ابن رشيق عن ابن ا عتز وأنه " انتـهى علم البديع والـصنعة إليـه، وختم به " [4]، تناقض وجهة نظره، بل وتناقضه أيضا إشارات القدماء الرابطة بـ البديع والتكلف.

لقد حاول مد مندور إدراك حدود ا ذهب، فانتهى إ أن ابن ا عتز ع - لتحديد يزات ا ذهب ا ديد- ثلاثة أشياء تلفة بطبيعتها؛ وهي: الاستعارة الـ هي عنصر أصـيل الـشعر، وطرق أداء تتعلق بالشكل وهي ا ناس والطباق..، ومذهب عقلي هو ا ذهب الكلامي [5]، و ـذا استبعد التجديد ا قيقي لدى هؤلاء الرواد، لكن ا احظ نقل لسهل بن هارون متحدثا عن ا طابة قوله: " لأن الشيء من غ معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد الوهم وكلما كان أبعد الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبـدع " [6]، ومنـه يستنتج بنا أن " البديع هو الإتيان بالشيء من غ معدنه " [7]، وبالفعل فإن صـفات كالغرابـة والاستطراف والعجب والإبداع، هي صميم لغة النقد القرن الرابع؛ أي نقد ا دثـ .

وإذا ارتأيـنا فحص دلالته خطاب ابن وكيع، فإننا سنجـد أنه من الواجب العودة إلـى

---

(1) أبو الفرج الأصفها ، الأغا ، 315/18.

(2) مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 334.

(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه الشعر العر ، ص: 176. وينظر بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 338-339.

(4) ابن رشيق: العمدة، 131/1.

(5) مد مندور: النقد ا نهجي عند العرب، ص: 52.

(6) ا احظ: البيان والتبي ، ص: 891/1.

(7) مد الصغ بنا : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ، ص: 343.

استعمالاته للمصطلح متنه النقدي، وعندئذ نلقى مصطلح الإبداع ع الاختراع، فقد نقـل أن أنصار ا تعصب قالوا إنه " كان ميع ذلك مبتدعا " (1)، وتساوي اللاحق مع السابق مـستوى الأداء عل الأول أحق؛ " لأنه ابتدع والثا اتبع " (2)، و الوقت الذي اكتفى بالقول وصـف التشبيه بأنه باهر (3)، ده يذكر أنواع البديع الاستعارة البديعة ويشترط فيها أن يكون لفظهـا فاخرا (4). كما أنه يرد أحكامه قوله: " ليس هذا من ا عا البديعة " (5)، فكأنه مع عاد وليس مع غريبا (6)، والغريب هو ا يد اللافت للنظر.

فما يشكل مدلول البديع ذهن ابن وكيع إ ا هو دلالة عامة على النص ا تميز، كأنه متفـرد بسبب قيمه الفنية وطرق عرضه، وهي عموما طرق عرض وتقد مبنية على تصور ا دث ، فيتطلب ذلك مراعاة أنظمة الصناعة وا ودة، يث يبدو الشكل أنيقا متميزا، وبديعا غريبا، كما هو علـى جسد ا رأة ا سناء، يزيدها الا وألقا، وكأن ا رجا كان يقصد هذا ا ع ح درس توجـه ا دث إ البديع وقال: " فلما أفضى الشعر إ ا دث ، ورأوا مواقع تلك الأبيات مـن الغرابـة وا سن، و يزها عن أخوا ا الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع؛ فمن سن ومسيء، و مود ومذموم، ومقتصد ومفْرط" (7).

أنواع البديع:

يقول ابن وكيع عن البديع (8): " وقد قسموه أقساما و لوه ألقابا بك حاجة إ معرفتها؛ لئلا يرد عليك بيت لأ الطيب تاج إ اثلة ذا النوع فتبز على أصل، وتنطق بعدل، وقد ذكـرت من ذلك لة هي دون الطويل ا ستكثر، وفوق القليل ا ستنـزر ". ونستنتج من إفادتـه هذه أن

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 1.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 19.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 49.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 65 و 49.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 255.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 99. ويرى قدامة أن ما يقال له طريف وغريب إ ا هو ما يكون فردا قليلا، نقد الشعر، ص: 149.

(7) ا رجا : الوساطة، ص: 34.

(8) ابن وكيع: ا نصف، ص: 49.

ا دث حولوا البديع إ ما يشبه العلم، فجعلوا له تفريعات وأقساما، تاج الناقد معرفتها من أجل استكمال معرفته النقدية، وتقوية أدواته واجهة النص، ولكنه يورد منها كما قـال إلا اليـسـ ، ويرى إحسان عباس أنه تابع هنا تلك السنة الـ " أوجدها قدامة ، وسار عليها ا ا ي ا لية و ا ا العاطل و ا وضحة، وتعلق با النقاد تعلقا ضيق الشقة الفاصلة بـ النقد وعلم البلاغة" [1]، و لة ما أورده هو عشرون نوعا، كن تلخيصها ا دول التا :

الصفحة	النوع البديعي
49	ا ثل السائر
50	التشبيه
52	الاستعارة
54	الإشارة
55	حسن ا طابقة، الطباق
57	ا انسة، ا ناس، التجنيس
60	رد الأعجاز على الصدور
61	الترديد أو التصدير
62	الالتفات
63	اعتراض كلام كلام غ تام
64	التـ تبيع
64	حسن التضم
65	التقسيم
66	ا قابلة
68	التسهيم أو ا طمع
70	التبليغ والإيغال
71	الاستثناء (تأكيد ا دح ا يشبه الذم)
73	الاستطراد
78	الإغراق والغلو
82	حسن ا روج ا ليح إ ا جاء وا ديح

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 297.

وقد يكون ما قام به ابن وكيع هنا مهما؛ لفحص تطور الدرس والتفكر البلاغـي والنقـدي، وكذلك تطور التصور الفـ نفسه؛ لأن ابن ا عتز كان قد جعل أنواع البديع سة وأضاف إليهـا بعض اسن الكلام والشعر فا موع سبعة عشر نوعا، أما قدامة فزاد حـ جعلـها ثلاثـ ، و منتصف القرن الرابع الثا تكاثرت الإضافات [1].

لكن ابن وكيع يتبع طريقة البلاغيـ بالتزام التعريفات والتفريعات، بل قدم أنـواع البـديع بإ از - كما ذكر - ومركزا على الأمثلة فقط، حـ ليكتفي كثـ من الأحيان بـإيراد ا ثـال للقياس عليه فحسب، فا ثل السائر " أشهر من أن يشكل عليك فيحتاج إ إيضاح، غ أنا نـورد عليك مثالا منه وإن قل" [2]، يورد أمثالا سائرة لامريء القيس وغ ه، أمـا التـشبيه فأفـضله تشبيهان تشبيه [3]، والاستعارة تكون بإسناد صفة لشيء ليست له الأصل [4]، ويـدقق مفهوم ا ناس [5]، ويلاحظ أن منه ما هو بارع [6]، وما لا سن [7]، وما هو غ طائل ا ع [8]، وكذلك التتبيع وما ذكره عنه ينطبق على الكناية [9]، وهكذا مع بقية الأنـواع ا دروسـة، مثـل ا ذهب الكلامي [10] الذي قيمـه، ومع التقسيم [11]، وحالات الطباق من حيث ا ودة والنظام وال اعة والرداءة [12].. وسنعرض ا مرة أخرى عند دراسة وظائفها.

---

(1) ينظر: صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية لصفي الدين ا لي، ص: 52، ومقدمة ققهـا، ص: 5، وقد أوصلها ا لي إ مائة وواحد سـ نوعا.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 49.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 50.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 53.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 58.

(6) ابن وكيع: ا نصف، ص: 59.

(7) ابن وكيع: ا نصف، ص: 192.

(8) ابن وكيع: ا نصف، ص: 553.

(9) ابن وكيع: ا نصف، ص: 64.

(10) ابن وكيع: ا نصف، ص: 190.

(11) ابن وكيع: ا نصف، ص: 65.

(12) ابن وكيع: ا نصف، ص: 55-191-480..

وظيفة البديع:

لقد أشار ابن وكيع - كما مر - إ ضرورة معرفة أنواع البديع للناقد من أجل ا كم السليم والعادل، لكن الأمر هنا ص ا تلقي بشكل عام للنص الشعري وليس الشاعر نفسه؛ أي أن تلـك ا عرفة تلي إنتاج النص ولا تدخل إبداعه، بينما يتجه النظر عادة إ أ ية ودور العناصر البديعية تشكيل بنية النص نفسه، سواء تعلق الأمر با توى أو بالصياغة، وهذا هو ا قصود. فيمكن القول إذن إن البديع يكتسي أ ية بسبب تأث اته على مستوي خاصة؛ و ا مـستوى ا عـ والدلالـة ومستوى التأليف والتأنق فيه.

أ- بالنسبة إ ا ع : د أن التأليف ا يد يتحقق سن اختيار الكلمات نظام حسن ليكـون ا ع تاما [1]، لكن ام ا ع - إذا تتبعنا خطاب ابن وكيع - وضع لا يبدو دودا أو ائيا؛ وقد ب نظرته كما مر بنا إ إمكانية الأخذ والإبداع، على أساس ا قدرة على تتميم ا ع أو الزيـادة فيه، وتدخل بنية النص من أجل مثل هذه الزيادة أو الإضافة طاقة العناصـر البديعيـة وحـسن استغلا ا ذلك، فإذا نظرنا مثلا إ ا شو، فإننا سنجده يز ب حشو هو رد فـضلة كـن الاستغناء عنها [2]، وب ما اه ا شو السديد ا ع ا فيد ومثّل له بقول عبد ا لك ا ارثي [3]:

فلو بِكِ ما - لا يكن بك - لاغتدى وراح إليـكِ الِـ ر والتقـرب

فقوله (لا يكن بك) يزيد ا ع ويتممه؛ لأن ا ع نفسه كامل، لكن ما أضافه ينقل الكـلام إ دلالة أوسع ا أضيف إليه، ومثل هذا التوسيع الدلالة، (رمزية) الإشارة؛ ففي قول ا اهلي [4]:

جعلت يدي وشاحـا لـه وبعض الفوارس لا يعتنـق

إشارة دالة، ونقل هنا عن إسحاق ا وصلي أن " قوله (جعلت يدي وشاحا له) إشارة بديعة بغـ لفظ الاعتناق وهي دالة "، ويؤيد ما نقله من رأي قدامة أ ا تتضمن ما لو عد كان كث ا باللمحة

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 584.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 34-93- 109- 309-394-444، ولاحظ أن بعض الزيادة ـرد شـتم، ص:172. وينظر ا رجا : الوساطة، ص: 32.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 75-390-76.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 54. وينظر: قدامة، نقد الشعر، ص: 152-153، وا لـي: شـرح الكافيـة البديعية، ص: 160.

الدالة [1]. بل إن التشبيه يتمم ا ع ، فقد قال ديك ا ن [2]:

مشعشعة من كف ظ كأنـما تنـاو ا من خـده فأدارهـا

أخذه ابن ا عتز، فقال:

كأن سـلاف ا مـر من ماء خده وعنقـودها من شعره ا عد يقطـف

" فزاد ذلك تشبيها آخر الشعر هو من ام ا ع "، رغم أن ا قصود هنا با ع أوسـع مـن رد الفكرة الذهنية، إذ يتصل دلول الصورة بشكل عام.

ورغم أن بعض أنواع البديع تبدو منقطعة الصلة با ع ، إلا أنه كث ا ما يربطها به، فقول ا تن مثلا [3]:

يا أيها اِلك الذي ندمـ ـاؤه شركاؤه ِمـلكه لا مـلْكِه

انب على ا ناس ب اِلك وا لك، لكنه نظره " نيس لكنه غ طائل ا ع "، لكن الالتفات يفيد تتميم ا ع ومن أملحه كما قال طرفة [4]:

فسقـى ديارك غ مفسدِهـا صوب الربيـع ودِيـمة مـي

" فقد م ا ع بقوله (غ مفسدها) "؛ إذ كان يكتفى عادة بالدعاء للديار بالسقيا، بينما أضـاف طرفة بالتفاته هذا مع يفيد حنوا أك على الديار، باشتراط سقيا غ مفسدة، وهو ما سد قـوة العلاقة ال تربطه با. و ا يفيد تتميم ا ع أيضا التقسيم، وهو ينقل عن علي بن هارون ديده له، فهو [5] " أن يستقصي الشاعر تفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه فلا يغادر قسما يقتـضيه ا عـ إلا أورده كقول بشار:

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 55.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 20. وبيت ديك ا ن ديوانه، ص: 67.وبيت ابن ا عتز ديوانـه، 320. وفيه (من شعره الغض).

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 553. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، 122/3.

(4) ا نصف، ص: 63.وبيت طرفة ديوانه، ص: 88. والرواية فيه: فسقى بلادك. ويش قدامة إ أن البعض يسميه الاستدراك، نقد الشعر، ص: 146. وفرق ا لي بينهما، شرح الكافية، ص: 78-110، ويشبهه أيـضا التتميم عنده، ص: 119، وهو نفسه عنده الاعتراض، ص: 320.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 65.

بضربٍ يذوق ا وت من ذاق طعمه وتدرك من نجـى الفرار مثالبه
فراحوا فريـق الإسـار ومثلُـه قتيل، ومثْـلٌ لاذَ بالبحـر هاربه

قال: " وليس أحوال من يقع به الطعن، ودارت رحى ا رب عليه غ ما ذكـر "، فالعقـل لا يتوقع أقساما أخرى، وبالتا فقد استو الصورة الذهنية للمع أكمل حدوده، وكان قدامة قد أشار إ أن الشاعر دد هذه الأقسام مسبقا، ومثّل بقول نصيب [(1)]:

فقال فريق القوم: لا، وفريقهم: نعم، وفريق قال: و ك ما ندري

وقال: " ليس أقسام الإجابة عن مطلوب، إذا سئل عنه، غ هذه الأقسام "، فالتقسيم انسجام مع التصور العقلي للمع تاما، ومنه فإن ترك قسم من أقسامه يعت إخلالا به.

لكن الشاعر لا يطمح فقط إ إ ام ا ع ، بل يتجه غالبا - كم وظيفة الشعر والصنعة أيضا - إ إيصال ا ع إ أقصاه، والغلو أو ا بالغة زيادة وإضافة للمع لكنه يتجه إ أقصى ما كن من الدلالة، فقول أ نواس يصف ا مر [(2)]:

إذا ما دنت دونَ اللهاة من الفتـى دعا هـمه من صـدره برحيـل

" فجاء أبو نواس صفا ا ا لا يعلم من فعلها بشاربها، وذلك أنه أعلم أ ا قبل نزو ا إ صدره وبلوغها قلبه تزيل ه..وكل هذا إفراط سن مثله ا نظوم "، ونستفيد من قولـه، أن ا بالغـة وسيلة للإبداع؛ إذ ضمن أبو نواس البيت من صفات ا مر ما ر به العادة الشعر، كما أ ـا وصلت ع وصف أثرها إ غايته. وقد دث أيضا عما " اه بعض الأدباء الاستثناء، وع عنه ابن ا عتز بأن قال: تأكيد مدح ا يشبه الذم، فمن ذلك قول النابغة [(3)]:

ولا عيب فيهم غ أن سيوفهم بن فلول من قـراع الكتائب

فا ع يترسخ من ناحية إيراد ما يبدو نقيضا، وهذه ا فاجأة للمتلقي " أوكد ا دح " [(4)].

---

(1) قدامة، نقد الشعر، ص: 130. وعن فساد الأقسام كعيب من العيوب العامة للمعا ، تنظر ص: 199.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 34. وبيت أ نواس ديوانه، ص: 482، وفيه (إذا ما أتت).

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 71. وينظر ابن ا عتز، ص: 62. لكن ا لي يرى الاستثناء غ ذلـك، سـرح الكافية البديعية، ص: 111، و تناوله للمدح معرض الذم أشار إ أن قوما يسمونه (النفي وا حود)، ص: 305. وبيت النابغة ديوانه، ص: 47.

(4) ابن رشيق: العمدة، ص: 48/2.

ومثل هذا التأكيد نلقاه التبليغ أو الإيغال، " وهو أن يأ الشاعر با ع البيت تاما قبل انتهائه إ قافيته يأ با اجة الشعر إليها؛ لأن با يص الشعر شعرا، فيزيد البيت رونقا، وا ع بلوغا إ الغاية القصوى " [1]، ولذلك عده ابن رشيق من ضروب ا بالغة [2]. لكن ابن وكيع ربط ب وظيفة التأكيد الإيغال وب ما يطرأ على الصياغة معه؛ أي الرونق والبهاء. ومن أبرع ما قيل ذلك قول امريء القيس الذي نوه به هذا الباب أكثر البلاغي [3]:

كأن عيون الوحش حول خِبائنـا وأرحلنا ا َزع الذي يـ ثْـ قَـ ب

" فقد أتى على التشبيه قبل القافية؛ لأن عيون الوحش إذا ماتت وتغ ت هيئتا ا أشبهت ا ـزع، احتاج إ القافية فبلغ الأمد البعيد التأكيد؛ لأنه إذا يثقب كان أوقـع التـشبيه، وزعـم الأصمعي أنه إذا كان كذلك كان أصفى له وأحسن "، ورأى ابن رشيق أن قوله " يثقب إيغال التشبيه " [4]، فا دلول حد ذاته غ واضح أو على الأقل غ متفق عليه، لكـن إضـافة عـدم انـثقاب ا زع، إضافة كّن الصفة والصورة أكثر.

ب- أما مستوى التأليف: فإن ما ذكر د الآن يتعلق ستوى ا ع والدلالة، وقد يكون صـعبا صيص مستوى للصياغة فقط؛ إذ يلتقي كل مستوى التأ مزدوجـا، يتـداخل فيـه ا عـ والصياغة؛ فإن ابن وكيع يورد النوع ا سمى بالإغراب، ويقف عند تشبيه ا تن [5]:

ورمى وما رمتـا يداه فصابنـ ـي سهـم يعذّب والسهام تريح

ف ى أنه أتى " ع أغرب فيه بأن جعل اللحظ سهما، وأن سهمه يقتله و يرحه، بـل تركـه معذبا بأ ه، فصار كلامه بإغرابه أملح وأرجح "، وقد أ ى الإعجاب بالبيت ابن وكيع عن التعليق

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 70. وينظر: قدامة، نقد الشعر، ص: 169، وابن رشـيق، العمـدة، 57/2، وا لمي، شرح الكافية، ص: 156.

(2) ابن رشيق: العمدة، ص: 57/2.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 70. قال ابن منظور:" وا َزع وا ِـزع:ضرب من ا َرز، وقيل هو ا رز اليما ، وساق بيت امريء القيس، اللسان، مادة (جزع)، 455/1.

(4) ابن رشيق: العمدة، ص: 58/2.

(5) ابن وكيع: ا نصف، ص: 292. وبيت ا تن ديوانه بشرح ال قوقي، ص: 369/1، وأشار إ أن قوله (رمتا يداك) على لغة من يقول (قاما أخواك)؛ أي بتعدد الفاعل.

على لغة البيت (رمتا يداه)، وقد اجتمعت ملاحظته ا لاحة والرجاحة، وهـذا يهـم الدلالـة والصياغة معا؛ أنه نوع من انسجام التأليف. بل رد أعجاز الكلام على صدوره [1] أو الترديـد أو التصدير؛ وهو إعادة وتكرير كلمة مكان ما من البيت؛ أي أن يبتديء الشاعر بكلمة البيت يعيدها عجزه، أو نصفه، يردها النصف الآخر، وهذا إذا نظم الشعر على هذه الصفة تيسر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أ اع مستمعيه "،كقول الشاعر [2]:

يا بياضا أذرى دموعـ ـي حتـى صار منها سواد عيـ بيـ ـاضا

فالبيت "إذا نظم على هذه الصفة تيسر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أ اع سامعيه "، ومع ذلك أن تأث ه مزدوج؛ يتعلق بسهولة تبلور الدلالة ذهن ا تلقي، وكذلك بسهولة الوصول إ قـرار البيت بسبب ربط الصياغة بالدلالة الا يتجه إليها. وهو مثل التسهيم [3]، ولإيضاحه أورد قول علي بن هارون: " هو لقب ن اخترعناه..قيل له فما هو؟ فأجاب واب ي زه بعبارة جليـة إلا أن مفهومه: أن صفة ا سهم أن يسبق السامع إ قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه"، و يتقبل ابن وكيع هذا التعريف؛ لأن " اللقب غ دال على ا ع لفظُه، وأرى ا لقّب يقصد غ الإغراب به وهذا النوع الذي ذكره هو من الشعر ما كان معناه إ قلبك أسرع من لفظه إ عك؛ ويسمى ا طمع؛ أي من يسمعه يطمع قول مثله وهو من ذلك بعيد " [4]،وفضل أن يلحق بالإشارة، وقد شـرح ا لي البعد الصناعي فيه فهو " مأخوذ من الثوب ا سهم، وهو الذي يدل أحد سهامه على الـذي يليه، لكون لونه يقتضي أن يليه لون صوص له جاورة اللون الذي قبله أو بعده ظهور ليس لـه مثله جاورة غ ه من الألوان " [5]، فالكلمات كالألوان الثوب، وتنظيمها سر والانسجام الذي يبلغ درجة كن للمتلقي توقعها؛ لأن الكلمة قبلها (أو اللون) لا كن إلا أن تدعو نظ ا.

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 60.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 61. وينظر حول الترديد: شرح الكافية البديعية للحلي، ص: 148، وهو عنـد ابن رشيق أيضا (رد أعجاز الكلام على صدوره)، وميز التصدير بتعلقه بالقوا فقط بينما الترديد أضـعاف البيت، العمدة، 3/2.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 68.

(4) ابن وكيع: ا نصف، ص: 69-70.

(5) صفي الدين ا لي: شرح الكافية البديعية، ص: 268.

ومن الواضح أن كث ا من أقسام البديع إ ا تتعلق ستوى الصياغة؛ أي با سن وا لاحة وم ـا كن أن تضيفه من رونق وتأنق، فالتشبيه باهر ماله [1]، والاستعارة سن و لّح الكلام [2]، ب ـل إن يعتمد مقاييسه نظرته إ دور البديع الشكل تقييم ا ذهب الكلامي، ويرف ـضه لثقا ـه، قائلا: " هذا مذهب من الشعر يسميه ا احظ ا ذهب الكلامي..وقد كان ينبغي أن أدخل هذا الفن فنون البديع، ولكنه ثقُ ـل مثله الشعر..ولذلك تركته " [3].

ومن هنا فإن ابن وكيع منسجم مع نظرته ال انطلق منها فهم الشعر و ديده على أنه نغم مطرب مثله مثل ا غ ، وصناعتهما واحدة، لا يرجى منها تعلم اللغة والغريب وما يشبهه، ف ـذلك كان متوفرا ومنتظرا ومطلوبا من شعراء عصور أخرى، أما العصر الذي نزل فيه العامة وا اصة إ لغة بسيطة، وتأنقوا ومالوا إ ما هو سهل و يل وعذب، فإن العناصر البديعية ال شكّلت ما ي مذهب البديعية أو اشتقت منه، ينبغي ألا تكون بعيدة عن هذا ا دف.

---

(1) ابن وكيع: ا نصف، ص: 51.

(2) ابن وكيع: ا نصف، ص: 53.

(3) ابن وكيع: ا نصف، ص: 190.

خاتمـــــــــة

وصف إحسان عباس قسما كبـ ا من نقد ابن وكيع على أنه دراسة مـ ـستأنية، وانتـ ـهى إ ـديد تصور عام عنه قوله: " ولسنا نقول إن ابن وكيع يدفع بالنقد الأد إ الأمام، ولكنـ ـا نقول إنه كان ـكوما نقده ـماحكات ا ـعجبـ والأنصار، مقيدا بكونه شـ ـاعرا ذا مـ ـذهب الشعر وا ـياة ـالف لأ الطيب "[1]. فبـ الأحكام ا ـتداولة عن نقد ابن وكيع وبـ مـ ـا ـ ـصه إحسان عباس هنا، فرق كبـ ؛ هو فرق ما بـ البحث ا ـوضوعي ا ـاديء وبـ الانتصار لطـ ـرف اندفاع وعصبية.

ور ـا كانت عبارته الآنفة الذكر خـ ما يلخص الإشكالية الـ انطلقت منـ ـها، وحاولـ ـت الإجابة عن الأسئلة الـ شكّلتها؛ أي البحث معا ومرتكزات خطاب ابن وكيع النقدي، وذلك بدراسة ـاوره ومستخرجاته النظرية، والتركيز كذلك على نقده التطبيقي، و ـاولة ـديد أسـ ـاليبه وتقييمها بالنظر إ الدراسات ا ـديثة، ورغم أنه أفرد - كما مر البحث - للتأسيس النظـ ـري ـورين مطلع ـثه، إلا أنه يتداخل أحيانا، فيحضر خضم التطبيق، أو نستنتجه منه عند شرحه لقواعد الإجراء. فقد دفع ا ـنحى التطبيقي الذي ميز كتابه إذن إ الاهتمـ ـام أكثـ ـر بـ ـالإجراءات التطبيقية.

إنه ليصعب ختام هذا البحث الإ ـام بكل القضايا ا ـطروقة وحصرها؛ إذ يتعلق بعضها بفروع ومسائل جزئية، ولذلك سنحاول تلخيص ما يتعلق منها بالإشكالية مباشرة، انطلاقا من نسق البحث نفسه.

1- يعد اتساع الدراسة النقدية التطبيقية القرن الرابع تطورا هاما، أسهم إ حد بعيد تطوير الأدب من جهة، ومد النظرية النقدية ـلاصات ونتائج كثـ ـة أيضا، وقد كانت ا ـصومات من أهم ما حرك هذا اللون من ا ـمارسة النقدية، فتغـ شكل التطبيقات نفسها، من تطبيقات جزئية على بيت أو بيتـ إ دراسة إنتاج شاعر بأكمله، ومن موازنة عامة بسيطة إ موازنة كلية من خلال تتبع الظواهر ا ـختلفة الأعمال بشكل كامل، والشروح التحليلية للدواوين هي حد ذا ـا شكل

----

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأد عند العرب، ص: 312.

جديد من الدراسة النصية عرف أوجه آنذاك، بينما برز تتبع الأخطاء والسرقات و وها ليتحول إ منهج أو مشروع كب لا ينتهي إلا ليبدأ. فظاهرة السرقات إذن برزت ظل ا صومات النقدية؛ ولذلك بلغت أوجـها القرن الرابع. وهي - إذا اوزنا الرؤية التبسيطية - صورة لنضج وحيوية النقد التطبيقي، وقد لاحظ بعض الباحث أ ا " ثّل بابا خصبا من النقد التطبيقي العر "[1]، رغم ما تعلق بها من نقائص أو نتائج هزيلة أو ما ارتبط بها من دوافع.

- ولذلك فإ ا ذات دلالات أعمق، حاول الباحثون ديدها، إظهار ثقافة الناقد، أو تكريس ط معـ من التفكـ والفن، أو أ ا ترتبط بعقلية الإسناد الذي يعـ حب العناصر الأصلية الـ تنافس العناصر ا تطورة، فهي رفض رية العقل الكاملة الإبداع.. فهناك إ ان واضح بسلطة السابق على اللاحق، وبسلطانه الذي لا ده زمن. لكن ث السرقات هو كذلك ث عن الإبداع؛ لأن فصل ا زء ا وروث أو ا تداول العمل يؤدي إ ديد الإضافة ا بدعة وشكلها وعناصرها، فالناقد يهتم بها لأ ا تسمح بإدراك قدرات الشاعر من جهة، وتنوه ا ستقدمه للثقافة من جهة أخرى، وستتحول هي الأخرى إ سابق يقاوم ما يؤخذ عنه.

ور ا أمكن القول إذن إ ا حركية نادرة ركزت حول استنفاذ كثـ من الأدوات مواجهة النص، فهناك جهد كبـ تفسـ الآثار وتأويلها وإعادة قراء ا، فيه رير للناقد من أجل القراءة والتأويل، و ا اهها.

2- كان لشخصية ا تنـ ، و نحاه الشعر دور كبـ إذكاء معاداته وإثارة ا صوم لاستهدافه بنقدهم، ما ولّد جدلا كبـ ا، هو منطلق ث ابن وكيع، وهو جدل تلف فيه عن سلفه أ ام أنه بـ أنصار ا ديد فحسب، عكس أ ام الذي كانت ا صومة فيه بـ القد وا ديد. وبالتا ا ـه التركيز إ القضايا الأسلوبية، وتـ محور حول مشكلات السرقات والعلاقة بـ السابق واللاحق (أو التناص)، والقدرة على الإبداع والتجديد، رغم أن هذا النقاش بقي يضمر داخله لونا من الاعتراف بأبوة السابق ومرجعيته، بل وبأحقيته التقد ، وهو-كما يبدو- صورة من صور ا افظة الـ يتخلص منها نقادنا القدماء.

- وا ذ ا نتج النقدي ضمن هذا ا دل صورة **النقد التطبيـقي أساسا**؛ إذ ابتعد غالبا عن العناصر الأجنبية عن النص، وقلّ فيه التنظـ ، و حور حول النص الشعري ا تمثل ديوان ا تنـ ، وأسهم

---

(1) صلاح فضل: شفرات النص، ص:129.

تقوية م ع النقد التطبيقي القرن الرابع وترسيخه، وهو ما أفاد ا ركة النقدية التحقق من النصوص، واختبار النظرية، وإعطاء دفع قوي ركة الشعر ا دث ال كانت اجة منذ دخو ا القرن الرابع إ نقاد متمرس ، فكان صنيع هؤلاء ا تخاصم إيصالا للشعر ا دث إ ذروته.

-كما أن ذا ا دل أ ية كب ة بعث وتنمية **البحث والاجتهاد** الذي ميزه، باعتماد تلف الوسائل والأساليب؛ مثل التفس والتأويل والاحتجاج، وهو ما يرسم صورة رائعة لتفتح الذهن ونشاطه من أجل الوصول إ فهم النص و ث الياته، وليس ا هم هنا التأييد أو الرفض، بل إدراك صورة قوية عن مستوى النقد ودرجة الثقافة. فتكاد تكون ا ركة **النقدية ال نشأت حول شعر ا تن فريدة تراثنا**، وقد اختلط النقاش حول ا سائل النقدية فيها ختلف الأعمال؛ سواء كانت شروحا للديوان، أم تدوينا للس ة؛ لكن **قضية سرقاته** تل ا ركز الأول سجل القضايا ا تعلقة به، وقد تعرض البحث لتطورها ودلالا ا، وهي لا تلف - عمقها - كث ا عن دراسة السرقات لدى شاعر آخر، إلا بروز الدوافع أكثر، والتوسع الوسائل خلال النقاش. أما **القضايا الأخرى** فيمكن وضعها ت عنوان واحد؛ لأ ا تتعلق ببنية النص الشعري. وقد ا هوا فيها إ ث العيوب والنقائص، أو ما ي بالأغلاط أو ا آخذ أو الأخطاء مستويات تلفة؛ تتعلق با ع ، أو بالصورة، أو باللغة. وإذا كانت الأصل، رد استمرار لروح ا صومة ال دفعت با اه قضية السرقات، فإ ا حررت ا مارسة النقدية - ولو جزئيا- من عملية ا وازنة وا قابلة ا كررة غالبا ب النص وسابقيه، وفتحت ا ال لنقاش أعمق وأوسع. ومنه، فقد عا هذا النقد عددا من القضايا الأساسية ال أفادت - جانب منها، وبشكل أساسي- تطور النقد التطبيقي، و اولة التزام ا وضوعية، وتب منهج ما. وبعبارة وجيزة كانت هذه البحوث فرصة جيدة للارتقاء بنقدنا القد إ مستوى الدقة وا نهجية.

3- و يعد كتاب (ا نصف) من أهم وأبرز ار ذلك ا دل، بل به " أكّد لنفسه مكانة ثابتة بـ نقاد الشعر العر الأقدم "[1]، وهو **توف لأدوات علمية ومنهجية لنصرة طرف على طـرف آخر ا صومة**؛ ولكنه يطمح الوقت نفسه لتحقيق التجرد وا وضوعية، فهو لا يأخذ شـكل التحامل ا طلق أو الانتقاص السـاذج للمتن ، بل يسعى ليكون (ت يرا علميا) وقف نقدي داخل

---

(1) مصطفى الشكعة: أبو الطيب ا تن مصر والعراق . ص: 181.

ذلك ا دل ا تدم، ولذا يؤكد ا ؤلف مرارا على أن هدفه ليس نقد السرقات فقط - رغم أ ا تبقى الأهم- وإ ا الوقوف أيضا عند تلف الاختلالات والأخطاء..ويستنتج من دراسة منهجه عدة ملاحظات:

- " ا نصف" ث تطبيقي أساسا، وهو مسح شامل لنص ديوان ا تن ، من أوله إ آخره. مرتبـا حسب نسخة الديوان ال توفرت لديه، رغم ا زء النظري الذي جعله ا ؤلف بداية كتابه، ولا هدف منه إلا شرح منهجه والعناصر ال سيعتمدها التطبيق، فغايته ت ير أحكامـه اللاحقـة. واعتمد حشد معرفة أدبية وشعرية هائلة، وهو أسلوب ينسجم اما مع طموحه إ تقوية موقـف خصوم ا تن ؛ فالنصوص تلعب دور الشواهد، وكلما زادت الشواهد قويت ا جة. فقد تنوعـت هذه ا ادة، فلم يقصر اطلاعه ووسائله على الأدوات البسيطة ا تداولة، بل يتقاطع فيهـا اطلاعـه النقدي الأد بقضايا النحو والفلسفة والتصوف والفقة و وها. و يبدو أن إظهار عنصر الثقافة لدى الناقد، عنصر مهم هذه ا صنفات؛ وهو ما يعكسه الكم الكب من النصوص لأكثر مـن مـائ شاعر من العصور ا ختلفة، وأكثر من ألف ومائة بيت ختلف الشعراء.

4- وقد بدأت دراسة ا طاب ا يتعلق بالنقد، فهو عنده عمل مستقل، وتركيز ابن وكيع على ييز الناقد عن غ ه سياق ا دل حول شعر ا تن ، ينقل ا سألة من تقييم رأي الناقد ا صم إ تقييم الناقد نفسه. فيظهر عنصر الثقافة الواسعة للناقد ضروريا، انطلاقا من موقف فكري عـام يـسقط الإنصاف ا كم والقضاء بشكل عام على النقد الأد ؛ لتضمنهما آليات متشابة، وهذا وثيـق الارتباط بسياق ا صومة؛ لأن الإقبال ا كم العام والاعتراف الواسع با تن صورة ترمـز لإقبـال ا مهور الواسع - لا ا تخصص الواعي- عليه، ولارتباطه أيضا سألة ا وضـوعية. فيفتـرض أن يتخلص النقد من موجة الطعن أو التقليد (وهو ما رآه ناقدنا مصدر أخطاء أنصار ا تن)، بالتركيز على أ ية الإجراء التطبيق ودوره صياغة النتائج؛ أي ت ير ا وقف أو ا كم أو القراءة جج يرضاها العقل، وتؤيدها قوان النقد نفسه، وح ا سا ة الفوقية (الناقد ا علم)، فإ ا توقع على كاهله وظيفة مركبة (بعد وظيفة النقد)؛ أي: النصرة والتعليم. وهو ما يطرح مسألة تلقـي الـنص النقدي نفسه؛ إذ ليس ا طلوب خلق أتباع يكتفون بالتقليد والتسليم والتعصب، بل تكوين وعـي با سائل؛ ولذا راح يؤكد على أ ية كم صديقه أدوات النقد ووسائل ا فاضلة. فثقافة الناقـد كّنه من تقد صورة صحيحة عن شخصه وعمله، و كّنه من العدل وا كم الـصحيح..وهـي

معقدة تكوينها؛ تتضمن المؤهلات والوسائل الأساسية كالرواية، ومعرفة وجود السرقات، ومصطلحات النقد ومعرفة البديع، إضافة إلى مؤهلات عقلية تمكنه من التعليل والاستنتاج والتأويل.

- وبالنسبة للآليات، فإن النقد يبدأ من مرحلة الإنتاج؛ فالشاعر ملزم بتأمل معانيه ونقدها جيدا. لكن ابن وكيع يؤسس للنقد عبر مظان كثيرة ثه آليات ومبادئ أساسية تضبط الممارسة النقدية:

- فالنقد ضد التقليد الساذج والاتباع، بل يتنافى مع التسليم بالمنظور السائد الذي اكتسب سلطته بالشيوع، وهو بذا يصف أزمة النقد الذي ارتهن بالتقليد وخضع للذوق العام الشائع، فتحول إلى مسلمات يتهرب أصحابها من مواجهة الأسئلة وتقديم البراهين التي تقنع العقل.

- والنقد تأمل ومواجهة للسؤالات؛ إذ يتحول إلى جهد عقلي يمارس من أجل فهم النص وتقييمه، وقد نعى على البعض التسرع وعدم التأمل.

- والنقد حوار ومشاركة؛ فرغم حدة الخطاب المتعلق بالخصومة إلا أن كتابه صيغ في شكل يشبه الحوار يستمر فيه الحديث مع المخاطب، وجعل هدفه المساءلة والمشاركة، كما يلح على طرح الحجج والأدلة، وهو ما يقتضيه الحوار. وهذا مبدأ مهم، قد يوحي بمنهج واسع، يسمع فيه المؤلف أصواتا عدة، ويتحول كتابه من مجرد صدى لصوته المفرد، إلى تصور وتوقع آراء غيره. كما أن توجه النقد إلى الفهم والتفسير والتأويل، مبني على مبدأ الحوار والمشاركة الذي يقضي بقبول احتمال خطأ القراءة نفسها. ولذا يؤكد أن الاحتجاج بالأدلة أساس الخطاب النقدي؛ يقتضيه الحوار الذي انبنى على التخلص من العصبية وعلى الاحتكام إلى العقل؛ أي بالسعي إلى الإقناع.

- والنقد أيضا شرح وتفسير؛ فمشكلات النص هي محور الجدل، مما يجعل الشرح تأويلا.

- وهو كشف زيف وتفتيش، وكأن الغاية التي يتجه إليها النقد هي التحليل، إذ يتعلق عندئذ بعنصرين: مستوى الفهم الذي يتوسل إليه عن طريق الشرح والتفسير والتأويل، و مستوى التقييم المتعلق بالص، بتتبع الخلل في بنية النص وتتبع السرقات، وكلاهما مرتبط بالإبداع.

- والنقد أخيرا حكم وموازنة ومفاضلة، ولا يعني ذلك الشاعر أو المبدع فقط، بل إن كثيرا من الجدل حول الأحكام النقدية إنما تبلور واشتد في بيئة القراء والنقاد وليس الشعراء. فتحديد موقع النص من نصوص أخرى، أو مكانة الشاعر مقارنة بشعراء آخرين، نتيجة سيرورة العملية كلها، وتكون أقرب إلى الصحة عند اعتمادها إجراءات علمية موضوعية.

- أما عن المنهج فإن مصطلحه أوسع من مفهوم وصورة المناهج الحديثة ؛ أي أنه على متعلق بالوسائل والمراحل الإجرائية العلمية نفسها مهما كانت بسيطة، فكلما انبنت الممارسة على مبادىء العقل صح مسس المنهج. وقد استعمل ابن وكيع م (المنصف) هذا المصطلح أو ما يقرب منه بنفس المع .وقد أدرك أ يته عمل الناقد، بل نفهم أنه يعتمد كثيرا من القواعد الأساسية الإجراء المنهجي، كالقياس أو المبادىء العلمية الضرورية مباشرة النص، وقد فضل التمهيد بتحديد المصطلحات (أنواع السرقات وأنواع البديع وعناصر الشعر)، قبل الشروع نقد النص. وتنظيم دراسة الظاهرة و حديده منهجه وخطة الكتاب بدايةً، يبقى أبرز مظاهر منهجه. و كن القول إذن إن المنهج العام هو دراسة السرقات لدى المتنبي وسائر عيوبه وأخطائه، وأن خطة الكتاب سارت وفق تنظيم دقيق، أما منهجه النقدي الخاص، فنحاول مسسه بقراءة (المنصف) نفسه؛ إذ تضمن أسلوبه وطريقته دراسة النص، وهو ما كن تلخيصه مراحل مثل: تأصيل النص، الفهم والتأويل، والمناقشة والإقناع، و ولية العمل النقدي، والبحث عن الأصول. أما الموضوعية، فإن موقفه يستند إ عدة عناصر؛ أو ا أن النقد - كما مر - عمل يعتمد على العقل والاستقلالية الحكم، والثا أن الغرض من الكتاب كما بين ليس هدم المتنبي أو الطعن عليه، بل إن موضوعه الفائدة للقاريء، والثالث أن النقائص والسرقات ال حاول (إثبا ا) هو وغ ه شعر المتنبي، لا ط منه كشاعر كب ، وقد أعلن ذلك صراحة. فموقف المعجب والمتحازين لأ الطيب غ مرفوض على علاّته؛ لأنه شاعر متميز يستحق التنويه به. والمشكلة تكمن بناء الموقف على التقليد الساذج والتعصب، وعلى تعدي حدود القواعد النقدية الدراسة، ومن قبول نقائصه وت يرها.

5- وبالنسبة للتفس والتأويل الخطاب النقدي حول شعر المتنبي، فإن صعوبة أو (الغموض) شعر المتنبي تل حاجة نفسية متأصلة فيه؛ إذ يتجسد تعاليه إضافة إ ما ظهر على سلوكه، وينعكس على آلية الإبداع، فيتحول إ نص سـامٍ، بعيد مرتفع. فيه تـعالٍ عن المستوى العادي، كأ ام. وهكذا الإقرار بوجود " مشـكِل " يتعلق باستنباط المع أو القصد. وكان من الطبيعي أن تظهر الحاجة إ فهم النص، لأن الأحكام انبنت على "فهم" معيـن، وهذا الفهم هو دلالة مقترحة، تستند إ معطيات فتكون وجهة نظر تتحول إ موقف. لأن طبيعة النص الذي وصف بأنه مشكِـل، نع وجود فهم ائي يقبل الإ اع، وم انعدم الإ اع، فإن الأمر عندئذ يتعلق بتفس أو تأويل أو قراءة، ومن هنا الطبيعة الاجتهادية له.

- هناك إذن نسبية القراءة، وابن وكيع يضمن خطابه النقدي ما يش إ إمكانية تعدد التفس أو القراءة للنص الواحد، فمسا ته و فظه على تفس أنصار ا تن تدفعه إ هذا ا وقف؛ ولذا يرفض (احتكار القراءة) والفهم أو التأويل. خاصة اولة الربط ب ا ع وا بدع، أين يص الشاعر مرجعا فهم النص و ديد دلالته، فتكون الذات ا بدعة مالكة للنص ومالكة عناه أيضا، فهو يأخذ نفس القيمة ا يأخذها النص الشرعي قضايا الدين والفتوى وما إليها، فالنصيـة هنا تدخل ضد العقل، وإلغاء للتأويل وإبطال للتفس والاجتهاد. وإذا تعلق الأمر با تن ، فإن الناقد ا رف عن التأمل لينافس غ ه ا صول تفس الشاعر، وقد أحس النقاد بذلك، وقال بعضهم: "لأ الطيب معان لا يفسرها غ ه"، وهذا يب ا لفية ا أسست لتقد و(إجلال) تفس الشاعر نفسه، فهي، شاهد على مشروعية قراءة ما وصحتها، وهي أيضا إلغاء ورفض لقراءات أخرى. فالنص هو مدار القراءة، والتأويل مشروط ا يوفره الشاعر السياق من قرائن مهما كان نوعها تسند الناقد ثه عن وجه مقبول.

كن اعتبارها إذن مسوغات للتأويل، فابن وكيع يقبل بدأ تغاير القراءات مطلقا، وصرامة ا عيار العقلي تفتيت ا ع وإخضاع احتمالات التفس له، جعل التأويل نوع ؛ مقبول وغ مقبول، وعلى أساسه اكم القراءة والفهم. فليس كل تفس مقبولاً؛ لأن القراءة تستمد مسوغا ا من سياق النص نفسه الذي يسمح، من داخل مستوياته التكوينيـة ا ختلفة، بتأسيس هذا الفهم أو هذه القراءة، بل إن هذه ا سوغات هي فرصة للشاعر نفسه من أجل ت يـر سياقه. وهذا التصور مرتبط بالاحتجاج بالأدلة، فيكون التفس هو صلب العملية النقدية كلها، وعنه يتفرع تقييم العناصر الفنية، وقد لا يكون التفس منطقيا، أو مقبولا بسبب الاعتبارات العقلية، أو اللغوية، أو البلاغية.

6- وعند قضية السرقات بدأت بعلاقتها بالإبداع. فاتضح أن الشاعر أحس بنفاذ ا عا ، ع أنه سبق إليها فاستهلكت. وهو كمبدع ث مستمر عن مع ؛ يستحيل انبثاقه ذاتيا، ولذلك فإن ا قصود بالبحث هنا ليس التأمل التجربة، بل التفتيش داخل مدونة التراث (ا خزون النهائي للمعا) والأخذ منها؛ فالسرقة إذن حتميـة، لا تسلم منها شاعر. وهو ما لاحظه ابـن وكيـع أيـضا التراث؛ من كلام ا كماء، و اعتراف الشعراء، و حا م على مر العصور. فالشاعر خاضع لـضغط تراثه، وحصوله على مع منه لا عله مستحقا له، بل يدخل صراع معه؛ لأنه ملك غ ه، ولأنه لا ينفصل عن دلالته ا صيغ فيها، وعن لغته وأسلوبه. وهي أشياء تشكّل أدلـة علـى ا رجـع،

والشاعر حـ يستمد ذلك ا ع ، يعرفه ميزته الف ؛ فيعمل على نـ سخِه، وإبطال صورته السابقة، باعتبار أن السابق مقصر، فيصـ هو أحق به. لكن الآخذ مطالب بالعمل بفطنته علـ ى الإجـ ادة، فالسرقة ا ثالية تتطلب عمليت : الإخفـ اء، بطمس معا ا أخوذ، والإضافة. ومنه نفهم تغ مدلول الإبداع من الاختراع إ الأخذ والتحوير؛ وفكرة تزي ا ع ا ديد وحسن صـ ياغته إشـ ارة إ الإضافة على الصورة السابقة للنص. ومسألة الاشتراك والتوارد لا تنفي السرقة نظره، رغم أن التصور السائد إمكانية التقاء ا واطر عند مع واحد، دون سابق اطلاع. وكان احتجاج أنـ صار ا تن بذلك حافزه لتأليف (ا نصف). فمعيار الزمن هو ا ؤشر ا ارجي الوحيد (إضافة إ الإقرار) الذي كن أن يثبت التوارد؛ فكل ما هو تراث لا كن أن يقع فيه توارد؛ لأنه أصـ بح مـ ستقلا و بعيدا، رغم الاحتفاظ بإمكانية الأخذ منه، فهوية صاحب النص هي ا رجـ ع الأسـ اس ديـ د عصره، فإذا جهلت هويته يتحول النص إ مرجع، تهد الناقد دراسة بنيته لاكتشاف و ديـ د السارق وا سروق منه. فا قصود الاشتراك هو ا عا العامة لا غ .

وقبل التطبيق حدد ابن وكيع قوانيـ ن للسرقة؛ فجعلها عشرة أنواع مودة، ومثلـ ها عـ شرة مذمومة؛ فا مودة هي أشكال من إعادة التركيب، أو التوليـ د، أو الزيـ ادة أو حـ التـ ساوي، وا ذمومة تتعلق بالتركيب الناقص عن الأول، أو فساد الأخذ، أو ا طأ آلية السرقة. وقد التزمها التطبيق على شعر ا تن ، لكنه امتاز عن غ ه سح الديوان كلـ ه، كـ أن الانتقائيـ ة تنـ اقض ا وضوعية، ومن وليته أيضا تعرضه وانب النص ا ختلفة، معنوية أو بلاغية أو لغوية أو متعلقـ ة بالسرقات. كما أن دراسته نصية بالدرجة الأو ، اقتصر فيها النقد على التعامل مع النص فقط، هي دراسة تتبع التسلسل التار ي والتطوري للقصائد. واتبعت نظاما ثابتا؛ ديد الـ نص، تقـ د وصف عام، تأويله (ا ع ، وا لل فيه أو ا ب أو معا)، مقارنته بأصوله (ا تشبهه، مـ را أحكامه غالبا)، و ا ناقشة (الاعتراضات والرد عليها). فا ستويات الأساسية نقده هي: مـ ستوى الفهم والتأويل أو التحليل و مستوى البحث عن الأصل ا سروق ومستوى ا كم أو التقييم.

فهي بشكل عام سد الشروط ا وضعها عند انطلاق عمله؛ أي التزام ا وضـ وعية، والإقنـ اع بالدليل، وعدم ضمان إيراد يع سرقاته، و عدم الاهتمام إلا بالأبيات ا يدة ا تميزة. لكن مصطلح ابن وكيع ينغلق داخل الأقسام ا ذكورة، بل يعمد عن وعي إ عبارات يراها أدق، مثل: الأخذ، الاستعمال أو التداول، والأصل، والشبه أو ا ثلية، والاحتذاء، والإ ام، والقرب، والنظر.

- وقد كن استنتاج أثر مشكلة ا صطلح نفسه بلورة قضية السرقات على هذا النحو، فما سبق من مصطلحات متنوعة، يش إ الاضطراب حوله، ور ا كانت ا عضلة قد عادت مع ا صطلحات الغربية خاصة مصطلح التناص. وعبارة (حتمية السرقة) السابقة، توضح إحساس النقـاد العـرب بالعلاقة الداخلية وا تومة ب النصوص، و إ احهم على دور الذاكرة والرواية تكوين الـشاعر مرتبط بنوع من إنشاء علاقة ب الشاعر ا بتدىء، وب الأساليب وب التراث. وسواء تعلق الأمـر بالنسب (ليتش)، أو الإنتاج، فإن مستوى تلاقي الظاهرة بالتناص موجود، رغم أن السرقة نفـسها، وبشكل مبسط لا تعادله. ففي لغة ابن وكيع وأنواع السرقات ال ضبطها توجد مكانـة وريـة تلها مفهوم أساسي التناص وهو الإنتاج، فرغم أنه - كمعاصريه - يلح على استمرار العلاقـة ب النص إلا أن آليات (الإنتاج) واضحة نقده، ومثا ا البارز آليات الأخذ.

7- تأسس منظوره للشعر من خلال وظيفته، فالإصغاء لصوت الشاعر ليس لطلب ا عرفة، كـ تعلم اللغة، بل للاستماع للغناء، وقد استمد الفكرة من واقعه حـ انفصل الشعر عن ا عرفة، ومن مقارنته ب شعر ا دث وشعر القدماء. ومنه فإن العصر يساهم ديد طابع الشعر وتوجهـه ولغتـه، وا تلقون سواء أمام ا ستوى اللغوي للنص ا دث، فهو لا ينظم للخواص، كما أن الشعر غنـاء، وا عرفة بالنغم وصناعته لا تغ عن الصوت ا ميل ا طرب. فالعمل الشعري مب على (الصـنعة). وهو مصطلح منسجم مع تشريع عصره، ومع نظرته هو نفسه إ الشعر. (صنعة ا غ ا اذق تقابل صنعة الشاعر). بل ومرتبطة ذهنه بنموذج: القصيدة/ا رأة ا سناء، الذي هو متصـور القصيدة لدى ا دث . فالصنعة (حداثـة)، و(تمـدن) لأ ا ع التأنق، و(احترافيـةٌ) أيـضا؛ إذ تلـ مطلب ا رص والتجويد.

- ويدخل فيها إ انه بتفاوت ا وضوعات، أي أنه يوجد موضوع شـعري وموضـوع لا يليـق بالشعر. وا سألة تتعلق دى تطابق ا وضوع مع لائحة الأغراض ال تعارفت الثقافة الأدبية على أ ا النموذج، وناشئة عن تقييم ا وضوع من خلال تواه ووظيفته، انطلاقا من موقعـه مـن ا يـاة الاجتماعية أو الثقافية.لكنه يتابع الأغراض بدقة، فا شكلة الأساس بالنسبة إ مقطوعات ا تن عن ا مر أنه يتناوله من ا ارج، فابتعد عن الأساليب ا عتادة فيه، فبقيت ربتـه ضـحلة، وجـاءت ا مرية حكما وأخطاء. والفخر بالنسبة إليه ض عادة للشعراء، ويقف عند فخريات ا تن موقفا قاسيا، فهي كلام جهال. لكن ا شكلة الغزل تتعلق دى استيعاب الـشاعر نظـور ا داثـة للموضوع، ورآه يناقضه؛ لأ ا تقوم على اللطافة والظرف والرقة، بينما يرتبط مفهوم (الأعرابية)

غزل ا تن بالقَدامة والبداوة. وا ديح موضوع (ر ي) يتطلب احترافية وصنعة أك ، يقابل ما عده ابن وكيع آنفا موضوعات فارغة لا تصلح للشعر، ولذلك ركز على معانية ولغته وتقاليده.

- و ا ع فليس الفكرة ا ردة فحسب، بل هو عناصر أخرى أيضا. ومستوى (اللامع) أو (ا ع اللاأد) عنده هو مستوى الكلام العادي ا علوم الذي لو من فائدة أو معرفة جديـدة. وهنـاك انفصال تام ب ا ع والشكل خطابه؛ فا ع لا تلف ولا يتأثر إذا تغ التركيب، وهـو مـا يشكّل أساس فكرة السرقات؛ أي أ ا تشريع لإمكانية انتقال ا ع إ هيئة جديدة، دون أن يتغ ، ومنه وجدت آليات للتحوير والنقل؛ بالعكس، أو التوليد..

- لكن لتقد ا ع شروطا، فهو مرتبط بالإبلاغ والإبانة؛ وذلك هو التعليل؛ فالعلة ضـرورية تقد ا ع ، لأ ا ت ير له، ولصياغته، وتوضيح يضمن الفهم، ويعطيـه مقبوليـة لـدى التلقـي العقلي،كما يشترط فيه الوضوح والشرح، والسلامة من التناقض و (ا ال) هنا وصف لفساد ا ع عقلا، و ينبغي أن يكون وافيا تاما، وصحة ا ع تتطلب التزام الواقع والعرف الشعري، ـا يعـ وضوحه وشرحه، وسلامته من التناقض أو ا طأ، وكل هذا متوقف على إدراك نـواة الـصنعة الغرض، وعدم الفتها. لكن صحة ا ع ، لا تع إفراغ النص من طبيعته الشعرية، فتلفيـق ا عـ ذهنيا عن طريق ال اعة، رج الشعر من دائرة الصنعة إ دائرة التصنع، و لا يقصد الصدق بـا ع الأخلاقي، فقد يبدو الشاعر مناقضا للواقع أو مبالغا، لكنه لا يفقد صدقه. ومن فإن ا بالغة متعلقة بكفاءة أك ثيل ا ع وإبرازه..لكنها دودة بالعقل والواقع والعقيدة.

- بالنسبة إ وحدة القصيدة، فإن ابن وكيع يتجه إ إلغاء الوحدة واستبعاد السياق العام، وحصر الأولوية البيت ا فرد. فالقصيدة متوالية من الأبيات يقوم كل بيت فيها بنفسه، و يشترك مع غ ه ا ع العام أو ا وضوع. فتصوره لأجزاء القصيدة لا تلف عن تصور الأقدم ؛ ولـذلك فـإن ا آخذ ال ص الوحدة لا رج غالبا عن ملاحظة ا لل الانتقال من قسم إ قسم آخر.

8- ويتضح ا سبق أن الفكر النقدي ا نبثق عن تصور ا دث ولا سيما نقاد (الأزمـة)، ونقـاد السرقات، أولى العناية للشكل، إ انا بالوجود ا سبق للمعا التراث. فما بقي للشاعر هو إخراج النص صورة جيدة، ا يوفره من حلي تزيد بجة روائها ورونق مائها. ونواة هـذا ا نظـور النقدي كامنة مفهوم (الصناعة) وما رافقه من مصطلحات؛ كا ذق وال اعة والتلطّف.. وكـل تدخلات ابن وكيع تقود إ مفهوم الصنعة أو الصناعة، الذي لا ينفـصل عـن معـ ال اعـة والاحترافية، ا يتطلب دربة وتعليما. فكل نقص الأداء هو نقص الاحترافية، وذلك مؤشـر

على ضعف التمكن من الصناعة نفسها، ومادامت الصنعة تتعلق بالصورة أو الشكل، فإ ا هي مـا يتفاضل فيه. و قد أفضت هذه الصنعة أو الاحترافية النا ة عن انفصال ا ضمون عن الـشكل، إ نظرية البديع، الـ تؤسس الفرق بـ البداوة والتمدن، القدم وا داثة، وبـ الاحترافية وا واية. وقد استنتجنا عددا من مواصفات الصنعة نقده؛ فليس ا وصف دد، فتوصف با ودة، وا ـسن، والرداءة، والاعتدال، وا لاحة، وترتبط باقتضاء صورة معينة، وبالنظام، وبا ذق، كما أ ا ـص تلف عناصر النص الشعري كا ع ، واللغة، والتعب ، والصورة، ومن فهي تتعلق عاي عـدة، كالتناسب والانسجام، وصحة ا ع عقليا، وصحة الصورة ودلالتها، وصحة النظام،وصحة اللغـة، وجزالة ا ب . وهو يربط بينها وبـ مفهوم (النظام)، فنظام التأليف أو البناء وما يقتضيه من تشاكل واتساق إ ا يعود إ الصناعة. لكنه يركز لا على ا موع بل على ما تفرضه الصناعة من النظام استخدام كل عنصر، ولذا اتسع عنده مدلول النظام إ تلف عناصر العمل الـشعري؛ كنظـام الطباق وترك ا بالغات ا ستحيلة، ونسق الألفاظ والعبارات (الانسجام والتآلف وترك التكرار..

- ومن هذه العناصر: الصورة، وصحة العقل هي ا بدأ الذي سـيقاس عليـه تكـوين الـصورة ومستواها، فهو يتحكم توجيه بناء الصورة؛ ولذا أ على تعليل العلاقات الـ يقيمها الشاعر بـ العناصر. وقد وجد ا ستند العقلي دعما وقفه من شعر ا تنـ ؛ فحول صوره إ ـض خطـأ معنوي؛ لأن الصورة بطبعها تفارق منطق العقل وتبـ علاقات مغايرة أساسها اوزه. ومـن هـذا ا نطلق (وبسبب مذهب البديع) اهتم أكثر بالتشبيه، فالشاعر مطالب بإبداع التشبيه وا رص على نظامه، مستبعدا التشبيهات ا تداولات ا بتذلة؛ إذ نقلت من مستوى التركيب البديع إ مـستوى التعب العادي. فالتشبيه كمه قواعد الصنعة، فلا رج عنها، و دور العرف مهم ديدها، كما أن العقل يوجه ليل ابن وكيع حـ حينما يتعلق الأمر عـ الكلمات الـ تكون التشبيه، أو مراتب ا شبه به الـ ينبغي ترتيبها عقلا.

- واتضح أن ابن وكيع لط بـ الاستعارة عناها اللغوي كإعارة ومعناها الاصطلاحي، ومـا وصفها به من اللفظ الفاخر أو البديع، يربطها بفكرة الصنعة ومذهب البديع، فتصوره يبدو بعيـدا عن ا وروث والسائد الذي يعل من شأن الاستعارة، لكن ا بالغة إطلاق ا يال وفسح ا ـال للمجاز، لا يتناسب خطابه النقدي مع النظام ا ؤسس على العقل؛ ولذا يشترط صحة الاستعارة وموافقتها للمعـ ، فالرغبة إخضاع تركيبها للعقل جعله يقيمها بعيدا عن حقيقتها، وتناوله الذهـ ا، حول أكثرها إ رد أخطاء.

- والصور تتفاوت دلالتها على ا ع ، انطلاقا من مبدأ استقلال كل من الشكل وا ضمون، ومن ثبات ا ع مهما تغ شكله، لكنه اهتم بعلاقة الصورة با ع ودورها إبرازه و قيقـه، وهـذه مسألة مهمة، خففت من قوة الفصل بـ الشكل وا ضمون وفسحت ا ال أكثر للقراءة. فالصورة نقل للكلام من ا ستوى العادي إ ا ستوى الإبداعي، لكن ذلك غالبا مرتبط بشرط توفر الصياغة ا ناسبة.

- إن نظرته إ ا نهج الف للشاعر كما حدده خطابه النقدي تضمنت موقفه من اللغة. فقد آمن بتغ بنية النص الشعري بتغ ظروف التلقي (تغ ا تمع وتغ علاقته بالشعر).و الأساس الشعر ا دث أن ينجز ويروى ليطرب، عكس القد ، فلا مع إذن للتعلق با ستوى اللغوي ا ـوروث، الذي يدخل ضمن مكونات ثقافة الشاعر وتكوينه، لكنه لا يشكل مرجعا اليا اكى ويقلـد ظواهره اللغوية، فالتواصل مع ا تلقي ا دث مرهون بلغة يفهمها، وهو يبتعد عـن الـنص كلمـا ابتعدت عنه لغته. فقد أدرك أثر (ا داثة) لغة الشعر؛ وفكرة (الاصطفاء) أو الاختيار عنوان على منهج الصنعة والتزي ، ونتيجة لتصور الإبداع كفعل واع، ووثيقة الصلة با داثة؛ فالعناصر اللغوية أجزاء بنية حسية هي أول ما يواجه القارئ ويقود ذوقه، ومن حكمه. كما تعيدنا عبارته هذه إ أساليب الأخذ، لأ ا عمليات ويل ونقل، هو أساسا تغي الصياغة والتـأليف، بالنقـل إ ا نزل أو ا سن. فالأسس ال يقوم عليها نظام التأليف؛ هي الاهتمام باختيار ما يلائم الـسياق، وتتشاكل فيه الألفاظ، ا رص على وضعه مكانه ا ناسب؛ بترتيبه، وجودة ربطه، وكل هـذا يلخصه مفهوم النظام أو النظم.

- لكن الإ اح على النظام التأليف مرتبط با ع ، فقد يقصر اللفظ عن إيضاح قصد الـشاعر، وقد يرجح اللاحق على السابق بالإبـانة. ولذلك فإن التعقيد ضد النظام، وعكس منهج ا ـدث . وفكرة الوضوح تبـ انسجام عنصر اللغة الشعرية خطاب ابن وكيع مع منظوره العام الصنعة والنظام، وقد يكون جانب اللغة أوفر العناصر؛ باعتبار أن ا ادة الطارئة على ا ع القد السابق الوجود، تتمظهر، حـ حالة التصوير أو ا ع ، شكل تركيب أو عبارات بل وألفاظ.. و ـذا فإن ا صطلح ا ركزي خطاب ابن وكيع يبقى الانتقاء. فالصنعة (أو الاحترافية) تتنـاقض مـع البساطة ع عدم التروي وإرسال الكلام غفلا، فتلك ة الشاعر البدوي أو الأعرا ، فجودة البناء تعود إ حسن التخ والانتقاء، وا طأ هو سوء اختيار.

- الأشعار ا ـدثة قائمة إذن على الوضوح فهي لا تبهر با ستوى اللغوي الغريب، فالشعر يتنا مع التعقيد، وأفضل من يؤدي ا ع هو الأسهل كلاما، وعلى العذوبة، ال تنتج عن الوضوح و غايـة الإطراب الشعر؛ إذ يؤدى التعجرف وتكلف الغريب إ تعقيد النص والذهاب بسلاسته. كمـا تاز بالرفعة، ولا يع ذلك تعاليها إ لغة بعيدة أو حوشية، إ ا اقصود ترفعها عن مستوى اللغـة (ا يتة) بفرط الاستعمال الشعر أو كلام العامة. لكن لغته النقدية تتسع إ شـروط كـثـ ة؛ كالفصاحة، وليست ا فاء والتكلف والتفاصح، وكذلك ا زالة، وا لاحة: فتسلم اللغة من النبـو والغثاثة. لكن مطلب الصنعة يقتضي مراعاة العلاقات والتجاور بتناسب الألفاظ اورها، وهو ما يعيدنا إ سوء فهم الشاعر لتأليف النص الشعري، إذ يعتقد أنه يبهر بالتعقيد أي بـشكل فـارغ للفخامة، أو أ ا رد جلبة وأصوات، دون جوهر أو ماء، كأن هذه النصوص انبنت على ادعـة القاريء ا تظهره من صعوبة عله يعتقد أ يتها، بينما كان باستطاعته إيصال ا ع بأقرب الطرق. و ا سبق يتضح أن الشروط ال وضعت للكلمة والعبارة، ا هـت إ اللفظـة ا فـردة، لكـن ا قصـود هو نظم الكلام وتأليفه، وذلك وفق ما توجبه الصنعة نظره.

- فقد اقترن متصوره ذهب البديع من رونق ماء وبجة رواء وبراعة واستيفاء النظام.. بالبيئـة، وأوضح أن القدماء عرفوا أنواع البديع، لكن ا دث يزوا باستكثارهم منه، حـ تو وا السبق إليه. و استعمالاته للمصطلح متنه النقدي، نلقى (الإبداع) ع الاختـراع، و أنـواع البـديع الاستعارة البديعة ذات اللفظ الفاخر. ويرد عنده ا ع البديع، أي الغريب هو ا يد اللافت للنظر. فما يشكل مدلول البديع ذهنه، إ ا هو دلالة عامة على النص ا تميز، كأنه متفرد بسبب قيمـه الفنية وطرق عرضه، ا بنية على تصور ا دث ، فيتطلب ذلك مراعاة أنظمة الصناعة وا ودة، يث يبدو الشكل أنيقا متميزا، وبديعا غريبا. لكن ا دث حولوا البديع إ ما يشبه العلم، فجعلوا لـه تفريعات وأقساما، م الناقد ليستكمل معرفته النقدية، ويقوي أدواته واجهة النص، وقد أورد منها شيئا يس ا، متابعة لسابقيه، لكنه لتجنب طريقة البلاغي التعريفات والتفريعات، بل قدم أنـواع البديع بإ از، وبالتركيز على الأمثلة النصية.

- فمعرفة أنواع البديع للناقد من أجل ا كم السليم، لكنها معرفة تلي إنتاج النص ولا تـدخل إبداعه، بينما يتجه عادة إ دور العناصر البديعية تشكيل النص، توى أو صـياغة، والبـديع يكتسي أ يته هنا بسبب تأث اته على مستوي خاصة: مستوى ا ع والدلالة؛ لأن ام ا ع يتحقق

بالتأليف ا يد الذي يتحقق سن اختيار الكلمات نظام حسن، لكن ام ا ع وضع لا يبـدو دودا أو ائيا؛ فقد ب نظرته على إمكانية الإبداع بالأخذ، بتتميم ا ع أو الزيادة فيه، وتـدخل هنا طاقة العناصر البديعية وحسن استغلا ا، مثل ا شو السديد وا ناس والاسـتثناء.. ومـستوى التأليف والتأنق فيه، حيث عناصر كث ة مثل الإغراب ورد الأعجاز على الصدور وما إليها..

كن القول الأخ ، إن نظرية الصنعة ا رتبطة ذهن ابن وكيع با داثة، شـكلت النـواة الأساسية ال تفسر تلف فصلات خطابه النقدي، ومنها ا درت مواقفه حـول بنيـة الـشعر والتعب ، بل حول الإبداع أيضا. ورغم أن عنوان ثه و ور دراسته هو نقد الـسرقات و اولـة الإنصاف، أو على الأقل إظهاره، فإنه يبقى دراسة واسعة لكث من جوانب شـعر ا تـن الفنيـة وا عنوية واللغوية، قد تكون من أوسع ما أ ز حوله، وأكثرها ارتباطا بالنص.

وإن لأ - الأخ - أن أكون قد وفقت اجتهادي ا تواضع، فتدفع اسن الإصابات مقابح الأخطاء والزلات، فالفضل كله يعود إ من ترعرع عقلي على فـضلهم ورعايتـهم مـن أساتذ ومعلمي، وعلى رأسهم أستاذي ا شرف الفاضل، وليس للبحث اية، ما دامت الأجوبة لا تغلق أبواب السؤال، وا نسأل للجميع كل السداد والتوفيق.

الطالب: عباس بن

فهرس المصادر والمراجع

(أ)

- **ابن الأث** ، أبو الفتح ضياء الدين نصر ا بن أ الكرم الشيبا ا زري، ا تو سنة: 637هـ :
ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر، قيق: أ د ا و وبدوي طبانة، دار ضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- **إحسان عباس**:
تاريخ النقـد الأد عند العرب. دار الثقافة، ب وت، ط1983/4.
- **أ د الشايب**:
أصول النقد الأد .مكتبة النهضة ا صرية، مصر، ط8 (د.ت) .
- **أ د أم** : ظهر الإسلام. دار الكتاب العر ، ب وت، ط1969/5.
- **أدونيس** (علي أ د سعيد):
الثابت وا تحول. دار العودة، ب وت، ط1982/3.
- **أسامة بن منقذ،** أبو ا ظفر د الدين بن مرشد بن علي، ا تو سنة: 584 هـ :
البديع نقد الشعر ، قيق: عبد.آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1987/1.
- **الأعشى،** أبو بص ميمون بن قيس:
ديوان الأعشى، ب وت، 1980.
- **الآمدي،** أبو القاسم ا سن بن بشـ بن ، ا تو سنة: 380 هـ :
ا وازنة ب الطائي ، قيق: مد ي الدين عبد ا ميد. ا كتبة التجارية الك ى، مصر، ط1959/3.
ا وازنة ب الطائي ، قيق: أ د صقر، دار ا عارف، مصر، ط1972/2.
- **امرؤ القيس،** حندج بن حجر بن عمرو الكندي:
ديوان امريء القيس، ضبط: مصطفى عبد الشا ، دار الكتب العلمية، ب وت.

(ب)

- **الباقلا** ، أبو بكر مد بن الطيب، ا تو سنة: 403 ه :

إعجاز القرآن. قيق: أبو عبد الر ن صلاح. دار الكتب العلمية، ب وت، ط2001/1.

- **البحتري**: أبو عبادة الوليد بن عبيد، ا تو سنة: 284 ه :

ديوان البحتري، شرح: يوسف الشيخ مد، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1987/1.

- **بدوي مد طبانة**: السرقات الأدبية. دار الثقافة، لبنان، 1986.

- **البديعي**، يوسف الدمشقي، ا تو سنة: 1073 ه :

الصبح ا ن عن حيثية ا تن ، قيق: مصطفى السقا وآخران،دار ا عارف، مصر، 1963.

- **ال قوقي**، عبد الر ن:

شرح ديوان ا تن . دار الكتاب العر ، ب وت، 1986.

- **بروكلمان**: تاريخ الأدب العر . تر ة: عبد ا ليم النجار. دار ا عارف، مصر، 1961.

(ت)

- **تامر سلوم**: نظرية اللغة وا مال النقد العر ، دار ا وار، ب وت، ط1983/1.

- **التجي** ، أبو الطاهر إ اعيل بن أ د بن زيادة ا ال قي:

ا ختار من شعر بشار (شرح لاختيار ا الدي) ، قيق: مد بدر الدين العلوي، نة التأليف والتر ة والنشر، مصر

- **أبو ام**، حبيب بن أوس بن ا ارث الطائي، ا تو سنة: 232 ه :

ديوان أ ام ، شرح: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبنا ، ط1981/1.

- **توفيق الزيدي**: مفهوم الأدبية التراث النقدي. دار سراس للنشر، تونس، 1985.

- **تودوروف وآخرون**: نصوص الشكلاي الروس، تر ة: إبراهيم ا طيب، مؤسسة الأ اث العربية، ب وت، والشركة ا غربية للناشرين ا دد، الرباط، ط1982/1.

- **التيفاشي**، شرف الدين أ د بن يوسف بن أ بكر، ا تو سنة: 651 ه :

سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، تهذيب: ابن منظور. تحقيق: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1980/1.

(ث)

- **الثعالبي**، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، المتوفى سنة: 429 هـ:
يتيمة الدهر. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1947.

(ج)

- **جابر عصفور**:
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير، بيروت، ط1983/2.
مفهوم الشعر دار التنوير، بيروت، ط1982/2.
- **الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري، المتوفى سنة: 255 هـ:
البيان والتبيين. تحقيق: محمد عبد السلام هارون.دار الفكر العربي، بيروت، ط4(د.ت).
الحيوان. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1969/3.
- **جان كوهن**: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري. دار توبقال، المغرب، ط1986/1.
- **الجرجاني**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، المتوفى سنة: 471 هـ:
أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتـر، دار المسيرة، بيروت، ط1979/2.
- **الجرجاني**، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي، المتوفى سنة: 392 هـ:
الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي. المكتبة العصرية، بيروت (د.ت).
- **جمال الدين بن الشيخ**: الشعرية العربية، ترجمة:مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ. دار توبقال، المغرب، ط1996/1.
- **جميل بثينة**، بن عبد الله بن معمر العذري، المتوفى سنة: 82 هـ:

ديوان يل، ا ؤسسة العربية للطباعة والنشر، ب وت، (د.ت).

- **ابن ج** ، أبو الفتح عثمان، ا تو سنة: 392 هـ :

ا صائص، قيق: م د علي النجار، دار ا دى للطباعة والنشر، ب وت، ط2 (د.ت).

- **جودت فخر الدين**:

شكل القصيدة العربية النقد العر ح القرن الثامن ا جري. دار الآداب، ب وت، ط1984/1.

- **جودت عبد الكر يوسف**: العلاقات ا ارجية للرستمية،ا ؤسسة الوطنية للكتاب، ا زائر، 1984.

(ح)

- **ا ا ي**، أبو علي مد بن ا سن بن ا ظفر الكاتب اللغوي البغدادي، ا تو سنة: 388 هـ :

الرسالة ا وضحة، قيق: مد يوسف م، دار صادر ودار ب وت، ب وت، 1965.

الرسالة ا وضحة، مع (الإبانة للعميدي)، قيق: إبراهيم الدسوقي البساطي.

الرسالة ا اتـ مية، : التحفة البهية والطرفة الشهية، دار الآفاق ا ديدة، ب وت، ط1، (د.ت).

حلية ا اضرة، قيق: هلال ناجي، دار مكتبة ا ياة، ب وت، 1987.

- **حسان بن ثابت**، ا تو سنة:54 هـ :

ديوان حسان بن ثابت. شرحه وحققه: عبد.أ.مهنا، دار الكتب العلمية، ب وت، ط2/د.ت).

- **حسن الإمرا** :

ا تن دراسات ا ستشرق الفرنسي . مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1994/1.

- **حسن عبد ا شرف**: النقد العصر الوسيط وا صطلح طبقات ابن سـ لام. دار ا داثـ ة، ب وت، ط1984/1.

- **حسن طبل**: ا ع الشعري التراث النقدي، دار الفكر العر ، مصر، ط1998/2.

- **ا صري**، أبو إسحاق بن إبراهيم بن علي الق وا ، ا تو سنة: 453 هـ :

زهر الآداب، قيق: زكي مبارك. دار ا يل، ب وت، ط1972/4.

نور الطرف ونور الظرف. قيق: لينة عبد القدوس أبو صا . مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1996/1.

- **ا طيئة**، أبو مليكة جرول بن أوس:

ديوان ا طيئة، قيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1993/1.

- **ابن حجة**، أبو ا اسن تقي الدين بن علي ا موي، ا تو سنة: 837 ه :

خزانة الأدب. شرح: عصام شعيتو. دار مكتبة ا لال، ب وت، 1987/1.

- **ا لي**، صفي الدين، علي بن عبد العزيز بن سرايا الطائي، ا تو سنة: 750 ه :

شرح الكافية البديعية. قيق: نسيب نشاوي، د.م.ج ا زائر،1989.

- **حازم**، أبو ا س بن مد بن ا سن القرطاج ، ا تو سنة: 684 ه :

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، قيق: مد ا بيب بن ا وجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972.

(خ)

- **ابن خلدون**، أبو زيد و الدين عبد الر ن بن مد، ا تو سنة: 808 ه :

ا قدمة، دار الكتاب اللبنا ، ب وت، 1982.

- **ابن خلكان**، أبو العباس س الدين أ د بن مد، ا تو سنة: 681 ه :

وفيات الأعيان. قيق: إحسان عباس. دار الثقافة، ب وت، (د.ت).

- **خليل ا وسى**: التناص والأجناسية النص الشعري، لة ا وقف الأد ، ا اد الكتاب العرب، دمشق، سنة: 1996، عدد: 305.

- **ا وارزمي**، أبو عبد ا مد بن أ د بن يوسف، ا تو سنة: 387 ه :

مفاتيح العلوم، دار الكتب العلمية، ب وت (د.ت).

(د)

- **ديك ا ن،** عبد السلام بن زغبان ا مصي، ا تو سنة: 235 هـ:

ديوان ديك ا ن، قيق: أنطوان سن القوال، دار الكتاب العر ، ب وت، ط1994/2.

(ذ)

- **الذه** ، أبو عبد ا مد بن ا د بن عثمان التركما الفارقي ا افظ، ا تو سنة: 748 هـ:

س أعلام النبلاء، قيق: شعيب الأرناؤوط و مد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1983/1.

- **ذو الرمة،** غيلان بن عقبة ا ضري، ا تو سنة: 117 هـ:

ديوان ذي الرمة، قيق: أ د حسن بسج، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1995/1.

(ر)

- **الراغب،** أبو القاسم ا س بن مد بن ا فضل الأصفها ، ا تو سنة: 503 هـ:

معجم مفردات ألفاظ القرآن، قيق: ند مرعشلي، دار الكاتب العر ، ب وت، (د.ت).

- **رجاء عيد:** ا صطلح النقدي التراث النقدي، منشأة ا عارف، مصر، ط2000.

- **ابن رشد،** أبو الوليد مد بن أ د، ا تو سنة: 595 هـ:

تلخيص كتاب أرسطوطاليس الشعر، ضمن كتاب : فن الشعر لأرسطو، قيق: عبد الر ن بدوي، دار الثقافة، ب وت، (د.ت).

- **ابن رشيق،** أبو علي ا سن القـ وا الأزدي، ا تو سنة: 456 هـ:

العمدة. قيق: مد ي الدين عبد ا ميد. دار الرشاد ا ديثة، ا غرب (د.ت).

- **ابن الرومي،** أبو ا سن علي بن العباس بن جريج، ا تو سنة: 283هـ:

ديوان ابن الرومي، قيق: أ د حسن بسج، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1994/1.

- **ر يس بلاش** :

أبو الطيب ا تنبي، ترجمة: إبراهيم الكيلا ، ديوان ا طبوعات ا امعية، ا زائر، (د.ت).

- **رينيه ويليك وأوس وارين**:

نظرية الأدب، ترجمة: ي الدين صبحي، ا ؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب وت، 1987.

(ز)

- **زه بن أ سلمى** بن ربيعة ا ز :

شرح ديوان زه : علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1/1988.

- **أبو زيد،** مد بن أ ا طاب القرشي:

هرة أشعار العرب، دار صادر، ودار ب وت، ب وت، 1963.

(س)

- **ابن سلام،** أبو عبد ا مد ا محي، ا تو سنة: 232 ه :

طبقات الشعراء. تقد : جوزيف هل. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1/1982.

- **ستين جورج**:

ا عرفة الإنسانية، مقال منشور : حاضر النقد الأد ، ترجمة: مود الربيعي، دار ا عارف، مصر، ط2/1977.

- **السيد أ د خليل**:

ا دخل إ دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، ب وت، 1968.

- **سيزا قاسم**:

القاريء والنص، العلامة والدلالة، ا لس الأعلى للثقافة، مصر 2002.

- **سلفرمان. ج. هيو**:

نصيات: ب ا رمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صا ، ا ركز الثقا العر ، ا غرب، ولبنان، ط1/2002. (د.ت).

- **السيوطي**، أبو الفضل جلال الدين عبد الر ن بن أ بكر، ا تو سنة: 911هـ:

ا زهر، قيق: مد جاد ا و ، ا كتبة العصرية، صيدا، 1987.

(ش)

- **شوقي ضيف:** البلاغة تطور وتاريخ. دار ا عارف صر، ط6 (د.ت).
عصر الدول والإمارات. دار ا عارف، مصر، (1984).
الفن ومذاهبه الشعر العر ، دار ا عرف، مصر، ط1965/5.

(ص)

- **الصاحب،** أبو القاسم إ اعيل بن عباد بن العباس الطالقا ، ا تو سنة: 385 هـ :
الكشف عن مساوىء ا تن . قيق: إبراهيم الدسوقي (مع الإبانة للعميدي)، دار ا عارف، مصر، ط2 (د.ت).
- **صبحي الصا** :
مباحث علوم القرآن، دار العلم للملاي ، ب وت، ط1981/13.
- **الصفدي**، أبو الصفاء صلاح الدين خليل بن أيبك ، ا تو سنة: 764 هـ :
الغيث ا نسجم شرح لامية العجم، دار الكتب العلمية، ب وت، ط1990/2.
- **صلاح فضل**:
شفرات النص، دار الآداب، ب وت، ط1999/1.
مناهج النقد ا عاصر، دار الآفاق العربية، مصر (د.ت).
بلاغة ا طاب وعلم النص، سلسلة: عا ا عرفة، الكويت، 1992.
- **الصنوبري،** أبو بكر أ د بن مد بن ا سن الض ، ا تو سنة: 334 هـ :
ديوان الصنوبري، قيق: إحسان عباس، دار الثقافة، ب وت، 1970.
- **الصو** ، أبو بكر مد بن ، ا تو سنة: 335 هـ :
أخبار أ ام. قيق: خليل عساكر وآخرون، دار الآفاق ا ديدة،ب وت ط1980/3.

(ط)

- **طرفة**، عمرو بن العبد بن سفيان البكري، ا قتول سنة: 569م :
ديوان طرفة بن العبد.ا كتبة الثقافية، ب وت، (د.ت).
- **ابن طباطبا**، أبو ا سن مد بن أ د العلوي، ا تو سنة: 322 هـ :
عيار الشعر. قيق:طه ا اجري و مد زغلول سلام. ا كتبة التجارية الك ى، مصر.1956.
- **طه أ د إبراهيم**: تاريخ النقد الأد عند العرب. ا كتبة العربية، ب وت، 1981.

(ظ)

- **ابن ظافر**، ال الدين علي الأزدي ا صري الوزير، ا تو سنة: 613 هـ :
غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، قيق: مد زغلول سلام، ومصطفى الصاوي، دار ا عارف، مصر(د.ت).

(ع)

- **عباس القمي**:
الك والألقاب، مكتبة الصدر، طهران، ط1259/5 هـ .
- **عبد ا كيم راضي**: نظرية اللغة النقد العر ، مكتبة ا ي، القاهرة (د.ت).
- **عبد ا ميد القط**: النقد العر القد ، مكتبة الأ لو مصرية، القاهرة، 1989.
- **ابن عبد ربه**، أبو عمر أ د بن مد القرط ، ا تو سنة : 328 هـ :
العقد الفريد، قيق: أ د أم وآخرين، دار الكتاب العر ، ب وت، 1982.
- **عبد الستار الأسدي**:
التناص (السرقة الأدبية والتأثر)، لة كتابات معاصرة، ب وت، العدد44. ا لد 11، وز 2001.
- **عبد السلام ا سدي**:

ا ـصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكر بن عبد ا للنشر والتورزيع، تونس، (د.ت).

- **عبد العزيز قلقيلة**:

القاضي ا ـرجا والنقد الأد . ا يئة ا ـصرية العامة للكتاب، ط1991/2.

- **عبد الفتاح لاش** : ا ـصومات البلاغية والنقدية صنعة أ ام. دار ا عارف، مصر، 1982.

- **عبد القادر القط**:

مفهوم الشعر عند العرب، تر ة: عبد ا ميد القط، دار ا عارف، القاهرة، 1982.

- **عبد القادر هـ** :

نظرية الإبداع النقد العر القد ، ديوان ا طبوعات ا امعية، ا ـزائر، 1999.

- **عبد ا ا بوري**:

أبو الطيب ا تنـ آثار الدارسـ . منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1977.

- **عبد ا الغذامي**:

ا طيئة والتكفـ ، (دد دار النشر)، ط1991/2.

- **عبد الوهاب عزام**:

ذكرى أ الطيب، دار ا عارف، مصر، ط1956/2.

- **عثما ا يلود**:

شعرية تودوروف، دار قرطبة، ا غرب، ط1990/1.

- **عدنان قاسم**:

الأصول التراثية نقد الشعر العر ا عاصر. ا نشأة الشعبية للنشر و التوزيع والإعلان، ليبيا، ط1980/1.

- **عز الدين إ اعيل**:

الأسس ا مالية النقد العر ، دار الفكر العر ، بـ وت، ط1968/2.

- **العكـ ي**، أبو البقاء عبد ا ا سـ بن عبد ا النحوي، ا تو سنة: 616 هـ :

شرح ديوان ا تنـ (التمام)، قيق: مصطفى السقا وعبد ا فيظ شلـ وإبراهيم الأبياري، دار الفكر، بـ وت، ط2003.

- **عمر فروخ**:

تاريخ الأدب العر ، دار العلم للملاي ، ط1975/2.
- **العميدي**، أبو سعيد مد بن أ د، ا تو سنة: 433 ه :
الإبانة عن سرقات ا تن ، قيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار ا عارف، مصر (د.ت).
- **العمري**، أبو العباس، شهاب الدين أ د بن فضل ا ، ا تو سنة: 748 ه :
مسالك الأبصار الك الأمصار (دولة ا ماليك الأو)، قيق: دوروتيا كرافولسكي، ا ركز الاسلامي للبحوث، ب وت، ط1986/1.

(غ)

- **غراهام هو**: مقالة النقد، تر ة: ي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

(ف)

- **الفارا** ، مد بن طرخان، ا تو سنة: 339 ه :
مقالة قوان صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر لأرسطو. قيق: عبد الر ن بدوي، دار الثقافة، ب وت، (د.ت).
- **فؤاد سزكن**:
تاريخ التراث العر ، تر ة: مصطفى عرفة، طبع جامعة مد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1984.
- **أبو الفرج**، علي بن ا س بن مد القرشي الأصفها ، ا تو سنة: 356 ه :
الأغا . دار الثقافة، ب وت، ط1983/6.
- **ابن الفرضي**، أبو الوليد عبد ا بن مد القرط الأندلسي، ا تو سنة: 403 ه :
كتاب الألقاب، قيق: مد زينهم عزب، دار ا يل، ب وت، ط1992/1.

(ق)

- **ابن قتيبة**، أبو مد عبد ا بن مسلم الدينوري التو سنة: 276 ه :
الشعر والشعراء. قيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، ب وت، ط1981/1.
- **قدامة**، أبو الفرج بن جعفر الكاتب البغدادي، ا تو سنة: 337هـ:
نقد الشعر، قيق: كمال مصطفى، مكتبة ا ا ي، القاهرة، ط3(د.ت).
- **أبو القاسم**، عبد ا بن عبد الر ن الأصفها ، ا تو بعد سنة 410 ه :
الواضح مشكلات شعر ا تن ، قيق: مد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، وا ؤسسة الوطنية للكتاب، ا زائر، ط1986/2.

(ك)

- **ابن كث** ، أبو الفداء عماد الدين إ اعيل بن عمر الدمشقي، ا تو سنة: 744 ه :
البداية والنهاية. مكتبة ا عارف، ب وت، ط1985/6.
- **كحالة، رضا**: معجم ا ؤلف . مؤسسة الرسالة، ب وت، (د.ت).
- **كريستيفا**، جوليا: علم النص، تر ة: فريد الزاهي، دار توبقال، ا غرب، ط1997/2.

(م)

- **ا د**، أبو العباس مد بن يزيد بن عبد الأك الثما ، ا تو سنة: 285 ه :
الكامل. قيق: مد أبو الفضل إبراهيم .دار ضة مصر، مصر (د.ت).
- **دي أ د توفيق**: مفهوم الإبداع الف النقد العر ، ا يئة ا صرية العامة للكتاب، مصر، 1993.
- **مد حسن عبد ا** : الصورة والبناء الشعري، دار ا عارف، مصر، (د.ت).
- **مد حس آل ياس** : الدراسات اللغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة ا ياة، ب وت، ط1980/1.

- **مد زكي العشماوي**: قضايا النقد الأد ب القد وا ديث. دار ضة مصر، بـ وت، 1979.

- **مد عبد الر ن شعيب**:

ا تن ب ناقديه، دار ا عارف، مصر، ط2 (د.ت).

- **مد عبد ا طلب مصطفى**: ا اهات النقد الأد القرن السادس والسابع ا جري . دار الأندلس، لبنان، ط1984/1.

- **مد غنيمي هلال**: النقد الأد ا ديث. دار الثقافة ودار العودة، ب وت، 1973.

- **مد الصغ بنا** : النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند ا احظ. ديوان ا طبوعات ا امعية، ا زائر، 1983.

- **مد مصطفى هدارة**: مشكلة السرقات النقد العر . مكتبة الا لو ا صرية، مصر، 1958.

- **مد مفتاح**: ليل ا طاب الشعري، استراتيجية التناص. ا ركز الثقا العر ، ا غرب، ط1986/2.

- **مد مندور**: النقد ا نهجي عند العرب.دار ضة مصر، (د.ت).

- **ي الدين صبحي**: ا عركة النقدية حول ا تن ، لة الفكر العر ، طرابلس، ليبيا، العدد 14، السنة الثانية، 1980.

- **ا رزبا** ، أبو عبد ا مد بن عمران بن موسى، ا تو سنة: 384 ﻫ :

ا وشح مآخذ العلماء على الشعراء. قيق: مد علي البجاوي. دار ضة مصر، 1965.

- **ا رزوقي**، أبو علي أ د بن مد بن ا سن، ا تو سنة: 421 ﻫ :

شرح ديوان ا ماسة، قيق: عبد السلام هارون وأ د أم ، القاهرة، 1951.

- **ا سعودي**، علي بن ا سن بن علي، ا تو سنة: 346 ﻫ :

مروج الذهب، دار الأندلس، ب وت، 1965.

- **مصطفى الشكعة**: أبو الطيب ا تن مصر والعراق . عا الكتب، ب وت، ط1983/1.

- **مصطفى عليان عبد الرحيم**:

تيارات النقد الأد الأندلس القرن ا امس ا جري، مؤسسة الرسالة، ب وت، ط1986/2.

- **مصطفى ناصف**:
اللغة والتفس والتواصل، عا ا عرفة، ا لس الوط للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
نظرية ا ع النقد العر . دار الأندلس.ب وت،(د.ت).
الصورة الأدبية، دار الأندلس، ب وت، ط1981/2.
- **ابن ا عتز**، عبد ا بن ا توكل بن ا عتصم بن هارون الرشيد، ا تو سنة: 296 هـ :
ديوان ابن ا عتز، دار ب وت، 1980.
طبقات الشعراء ، قيق: عبد الستار فراج، دار ا عارف، مصر، ط2، (د.ت).
كتاب البديع، نشرة أغناطيوس كراتشكوفسكي. لينغراد، 1935.
- **ا قريزي**، أبو العباس تقي الدين بن علاء الدين ا سي ، ا تو سنة: 845 هـ :
ا طط (كتاب ا واعظ والاعتبار بذكر ا طط والآثار، مكتبة ا ث ، بغداد (د.ت).
- **ابن منظور**، أبو الفضل ال الدين مد بن مكرم الأنصاري، ا تو سنة: 711 هـ :
لسان العرب ا يط، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، ب وت (د.ت).
- **من سلطان**:
الصورة الفنية شعر ا تن : الكناية والتعريض، منشأة ا عارف، مصر، 2002.
تشبيهات ا تن و ازاته، منشأة ا عارف، مصر، 1997.
الصورة الفنية شعر ا تن (الكناية والتعريض).منشأة ا عارف، مصر، 2002.

(ن)

- **النابغة**، أبو أمامة زياد بن معاوية بن ضباب الذبيا :
ديوان النابغة الذبيا ، قيق: مد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة ا زائرية للنشر والتوزيع، 1976.
- **ابن الند** ، أبو الفرج مد بن إسحاق بن أ يعقوب، ا تو سنة: 385 هـ :
الفهرست، قيق: مصطفى الشو ي، الدار التونسية للنشر وا ؤسسة الوطنية للكتاب، ا زائر، 1985.
- **أبو نواس**، ا سن بن ها ء، ا تو سنة: 195 هـ :
ديوان أ نواس، دار ب وت، ب وت، 1978.

- **نور الدين السد**:
الأسلوبية و لميل ا طاب. دار هومة، ا زائر، 1997.

(ه)

- **هانز غادامار**:
فلسفة التأويل، تر ة: مد شوقي الزين، منشورات: الاختلاف، ا زائر، (د.ت).
- **أبو هلال**، ا سن بن عبد ا بن سهل العسكري، ا تو سنة: 395 ه :
كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري. قيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بـ وت، ط1/1981.

(و)

- **ابن وكيع**، أبو مد ا سن بن وكيع التنيسي، ا تو سنة: 393 ه :
ديوان ابن وكيع، (ابن وكيع شاعر ا مر والزهر): قيق حسـ نصار،. مكتبة مصر، مصر (د.ت).
ديوان ابن وكيع، قيق: هلال ناجي. دار ا يل، ب وت، ط1/1991.
ا نصف، قيق: مد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، (د.ت).
ا نصف، قيق: مد يوسف م، السلسلة التراثية، الكويت، ط1/1984.

(ي)

- **ياقوت**، أبو عبد ا شهاب الدين عبد ا الرومي ا موي، ا تو سنة: 626 ه :
معجم الأدباء.دار الفكر، ب وت، ط3/1980.
معجم البلدان، دار ب وت ودار صادر، ب وت، (د.ت).

مراجع باللغة الفرنسية

- Joelle Gardes-Tamine et Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, (Cursus), Ed. Armand Colin, Paris; 2[eme]éd, 2002.
- Josette Rey-Debore (sous sa direction): Le Robert &Cle: Dictionnaire du Français, Paris 1999.
- Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, Seuil, Paris, 1996.
- L. Somoville: Intertextualité. In: Méthodes du textes, Ed: Duculot, Paris, 1987.
- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, Traduit par: Myriem Bouzaher, Ed: Grasset&Pascal, 1994.

فهرس المحتويات

الفصل الثالث

تفس النص وتأويله

الفصل الرابع

السـ ـرقة والتنـ ـاص

الفصل ا امس

نظريـ ـة الشعـ ـر

الفصل السادس

بنية التعبيـر الشعري